

نقـــاد الأدب

لـويـس عـوض

الرديكالى الذى باح بسره للنار

د. عبد الناصر هلال



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٠

نقــاد الأدب

• إهــــداء •

والدي : الظل الذي فارقني قبل انحسار المسافة !!!

والدتي : قبس من الحزن النبيل .

اخي علي : الذين برحيلهم يسهلون علينا مهمة أن نموت !!!

اخي رافت : اشتهاء المكابدة !

زوجتي : ايقونة تشير الى النهر .

ابنائي : **علي** ، **سارة** ، **نورهان** : بوابة الفرح العصي .

متعب أنت الى هذا الحد فارأف بنفسك .

عبد الناصر

مقدمة

شهد النصف الأول من القرن العشرين ازدهارا على المستويين: الأدبي والنقدي . فعلى المستوى الأدبي : كانت ثورة جماعة الديوان على الشعر التقليدي خصوصا شعر شوقي وحافظ ، ثم كانت ثورة المهجريين ودعوتهم الى احلال الشعر الوجداني محل الشعر التقليدي .

أما على المستوى النقدي : فقد كانت هناك اتجاهات تحاول أن تبتهج نفسها ، وتشق طريقا لكي تفتح المجال لخصوبة رؤياوية جديدة ، فقد بدأ ميخائيل نعيمة يعلن عن توجهه النقدي - حين أعلن أن « لكل ناقد غرباله » (١) - وفي الوقت نفسه ، كان طه حسين

ـ تحت أروقة الجامعة ـ يمارس توجها تاريخيا في دراسة النصوص وتذوقهـــا ٠

وفي تلك الاثناء بدأت اسهامات عباس العقـــاد وعبد القادر المازني وأمين الخولي ، ومحمد خلف الله أحمد تؤتي أكلها في بلورة المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده (٢) ٠

ومع بداية النصف الثاني من القرن العشرين أخذت الاتجاهات النقدية تخطو خطوة أكثر اتساعا ، نظرا لثراء الاتجاهات الابداعية الجديدة وتنوعها ، في مجال الشعر والقصة والرواية والمسرح ، حيث استطاع المبدع العربي أن يبصر أرقى ما في تراثه ، ويقف في المكان الصحيح للمعاصرة ، في الوقت الذى أدت فيه الحرية الابداعية ـ خصوصاً التحرر من عباءة التقليد القدسي / النموذج ـ ثم الانفتاح على الثقافة الانسانية والابداع العالمي دورا مهما ، فكان حريا بالنقد أن يواجه العالم الابداعي الجديد ، ويؤسس لنفسه عالما جديدا ٠

وبفضل التواصل بين النقاد العرب والمناهج النقدية الحديثة تعددت الرؤى والتوجهات ، وأصبح الخطاب الابداعي ـ في قراءته ـ خاضـــعا لايديولوجيات متبـــاينة ، فتبنى كل ناقد منهجـــا يحقق طموحاته ، وتبلورت منـــاهج عدة مثل : التاريخي ، والنفسي ، والذوقي والأسلوبي والبنيوي والتفكيكي والسيميولوجي ٠

ولويس عوض واحد من هؤلاء النقاد العرب الذين اسهموا في تأسيس الحركة النقدية العربية المعـاصرة ، اذ يعد نتاجا لتلاقح ثقافات متعددة ، ومنظومة فكرية من طراز خاص ، كما انه يمثل ـ في حياتنا الثقافية والفكرية منذ الأربعينيات وحتى الآن ـ مجموعة

من القيم والمعاني ، والأفكار التي اثرت الابداع في بلادنا ، فكانت حيويته في اكثر من مجال ، ووسعت آفاقه في اكثر من مرحلة ، فقد حرك مفاهيم كانت تتسم بالثبات والاستقرار والاطمئنان ، بجعلها عرضة للحوار والمناقشة ، وفتح عليها باب الجدل والحوار : « خلقت دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الازلي » (٣) ٠

استطاع لويس عوض أن يثري حياتنا الفكرية والثقافية اذ أضاف للمكتبة العربية خمسين كتابا ، تمثل انجازه في شتى المجالات : الأدب ، النقد ، السياسة ، التاريخ الفكر ، الترجمة ٠ وعلى الرغم من ثراء مشروعه الثقافي والفكري والأدبي والنقدي والترجمي الا أنه لم يحظ بالدراسات الكافية التي تتناسب مع انجازه وما ينطوي عليه من قضايا تحتاج الى مناقشة وتحليل وحكم ، دون تعصب له أو ضده ، ولكن في اطار الموضوعية والمنهجية ٠

لقد قدمت حوله بعض الدراسات البحثية والمقالية في الصحف والمجلات الادبية ، اتصف بعضها بالهجوم الذي لا يعرف الهوادة مثل : معركة الأستاذ محمود محمد شاكر ، وبعضها اتصف بالثناء المحفوف بالقداسة ٠

ومن الدراسات الجادة التي تناولت مشروعه النقدي في اطار الدراسات الاكاديمية المتخصصة دراسة محسن عبد الخالق : « المنهج النقدي عند لويس عوض » ، المعهد العالي للنقد الفني ، وتقع هذه الدراسة في ستة فصول ومقدمة ، منها فصل بعنوان نقد الشعر ، وقد قدمت هذه الدراسة العون الكبير لدراستنا هذه ، فكانت مرشدا وهاديا لكثير من جوانب الدراسة ٠

وقد لحظنا ان دراسة محسن عبد الخالق تركت جوانب مهمة تتعلق بمنهجه النقدى بصفة خاصة، واخرى تتعلق بالقضايا النقدية والشعرية بصفة عامة . فقد تركت فى دراستها للمنهج النقدى الوجهة النظرية للمنهج من حيث مفهومه ، أصوله وجذوره العربية ، أسسه المنهجية فى حركة النقد العالمى . وفى الجانب التطبيقى لم تلتفت الدراسة الى خطوة مهمة وفعالة فى ثنايا المنهج وهى « قراءة العنوان » ، خصوصا وان العنوان يعد منطقة التقل الدلالى التى تفتح الطريق الى عالم الخطاب الإبداعى . كما لم تدرس الدراسة سالفة الذكر ــ آليات المنهج . فى الوقت الذى لم تربط فيه بين النقد التفسيرى وحركة الشعر الحديث .

وقد اعتمدت دراستنا هذه على كتابات لويس عوض الفكرية والنقدية التى طرحها فى الصحافة الأدبية والمجلات المختلفة ــ العربية والمصرية ــ والحوارات التى اجريت معه ، ومقالات النقاد والكتاب ، وكتبه النقدية : « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ١٩٤٧ » ، « دراسات فى أدبنا الحديث ١٩٦١ » ، دراسات عربية وغربية ١٩٦٥ » ، « مقالات فى النقد والأدب ١٩٦٧ » . « الحرية ونقد الحرية ١٩٧١ » ، « ثقافتنا فى مفترق الطرق ١٩٧٤ » ، « دراسات أدبية ١٩٨٩ » .

واتبعت الدراسة المنهج التحليلى التكاملى كى تحلل نصوص لويس عوض الى عناصر وقضايا ، متناولة كل عنصر وكل قضية تناولا مستقلا ، وفى الوقت نفسه غير منفصل عن بقية العناصر والقضايا من أجل الوصول الى تقييم جهده النقدى ، ويمكن تسمية هذا النهج « نقد النقد » .

وتقع هذه الدراسة فى ثلاثة فصول ومقدمة ، تناولت فى الفصل الأول « الجذور والتكوين » حياته : نشأته التعليمية

والدرجات العلمية والمناصب التي تولاها ، ثم عرجت بالتفصيل على المؤثرات التي أسهمت في نشوئه وارتقائه فكريا وثقافيا • ثم تناولت الدراسة مؤلفاته •

أما الفصل الثاني « بين الأصالة والمعاصرة » ، فقد درست فيه الصراع بين القديم والجديد كمدخل للدراسة ، ثم عرضت لموقف لويس عوض من التراث وموقفه من الشعر التقليدي والشعر الحديث ، وموقفه من ثورة الشعر الحديث • وفي الفصل نفسه تناولت موقف لويس عوض من بعض المذاهب الأدبية والنقدية •

أما الفصل الثالث « منهجه في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق » ، فقد تناولت فيه الدراسة مفهوم منهجه وجذوره في نقدنا العربي القديم ثم عرضت لأسسه المنهجية في العصر الحديث • وناقشت قضايا النهج في ضوء التوجهات النقدية الجديدة •

أما الجانب التطبيقي لمنهجه ، فقد كان على الشعر لأن موضوع الدراسة « نقد الشعر عند لويس عوض » وقد حاولت الدراسة مناقشة منهجه وآلياته في ضوء المعايير النقدية الجديدة من خلال تعرضه للنصوص الشعرية • كما عرضت الدراسة في الفصل نفسه لأحكامه النقدية التي طرحها وناقشتها في مواضعها ، ثم عرضت أخيرا موقف لويس عوض من العروض الخليل وعلاقته مع تارك الثلاثة حول قضايا العمل الموسيقى لحركة الشعر الحديث •

نامل — في النهاية — ان تكون هذه الدراسة قد أسهمت بنصيب في مجال الدراسات النقدية ، والقت الضوء على مشروع لويس عوض الشعري خصوصا في مجال نقد الشعر •

هوامش المقدمة :

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال ، القاهرة : المطبعة العصرية ١٩٢٣ ، ص ٦٧ .

(٢) انظر : أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ص ١٧٦ .

(٣) لويس عوض ، بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ط ٢ ، ص ٣٦ .

الفصل الأول



الجذور والتكوين

١ - معالم حياته

٢ - ثقافته ومؤلفاته

معالم حياته

فى ليلة ٢٠/٢١ ديسمبر سنة ١٩١٤ ولد لويس حنا خليل عوض ، الشهير بـ « لويس عوض » فى أحضان قرية من قرى صعيد مصر تسمى « شارونة » تقع على الجانب الشرقى لنهر النيل ، تابعة لمدينة « مغاغة » محافظة « المنيا » غير أنه لم يقيد فى دفاتر المواليد الا فى ٥ يناير ١٩١٥ (١) ·

وقد خرج من معطف « مغاغة » من قبل « طه حسين » ، ثم خرج بعد ذلك من شارونة القاص يوسف الشارونى ، وأخواه : صبحى الناقد التشـكيلى ، ويعقوب الشـارونى كاتب الأطفال · وكانت « شارونة » عاصمة لمصر فى زمن الانحطاط ، ابان الفترة الفاصلة بين الدولة القديمة والدولة الوسطى » (٢) ·

وقد شب لويس عوض فى أسرة متوسطة ، تتكون من عشرة أبناء ، كان هو أوسطهم ، وكان معظم أبنائها من المهنيين ، أو كبار الموظفين ، فكان منهم أطباء ومهندسون ، وقلة منهم يشـــتغلون بالمحاماة ، والبعض الآخر بالتعليم الثانوى والجامعى ·

وقد عاش سنوات عمره الخمس الأولى فى الخرطوم مع والده ، الذى كان يعمل موظفا فى حكومة السودان « باشكاتب مديرية » ، وقد تركت تلك الفترة المبكرة آثارا عميقة فى عواطفه وتفكيره على حد قوله ، حيث جعلته يؤمن بالاخاء المصرى السودانى (٣) ·

فى عام ١٩٢٠ انتقلت الأسرة من السودان الى المنيا للاستقرار الكامل ، وبدء الحياة الجديدة ، ثم استقال أبوه من خدمة السودان فى عام ١٩٢٢ ٠

وكانت أسرته فى السودان ميســـورة الحال ، اذ كان أبوه يتقاضى راتبا يكفى نفقات الحياة فى تلك الفترة (٤٥ جنيها) ٠

وعند عودة لويس عوض من الســـودان لم تكن سنه تؤهله للالتحاق بالسنة الأولى من المرحلة الابتدائية وقتذاك ، فقد كان دون السابعة التى كانت شرطا اساسيا لدخول المدارس الأميرية فى تلك الأيام ، لذا ألحق بمدرسة « الفرير » لمدة عامين ، حيث تعلم فيها بسائط اللغة الفرنسية ، وبعض أغانى الأطفال بالفرنسية (٤) ٠

وعندما بلغ الســابعة ، التحق بمدرسة المنيــا الابتدائية (١٩٢٢ ـ ١٩٢٦) ، وحصل على الشهادة الابتدائية ، وكانت سنه ـ آنذاك ـ احدى عشرة سنة ، شــهد خــلال تلك الفترة أهم الأحداث التى مرت بها البـــلاد : اعلان دستور ١٩٢٣ ، استقالة سعد زغلول ، الصراع الدستورى بين الملك والشـــعب بقيـــادة الوفــد (٥) ٠

ويقول لويس عوض عن تلك المرحلة : « أهـم تغير طرأ على حياتى ـ فى سنوات الدراســة الابتدائية الأربع ، أى بين سبع سنوات واحدى عشرة ســنة ـ هو انى اقرأ الجرائد والمجلات بنفسى ، لا الأخبار والحوادث وحدها ، ولكن المقالات السياسية والأدبية والقصص ، وبهذا لم اعد اعتمد على ما اسمعه من ابى وعمى وابن عمى وضيوفنا ، فى متابعة الأحداث السياسية ، وتكوين موقف شخصى من الأحداث » (٦) ٠

وكان عمره الرابعة عشرة عندما التحق بمدرسة المنيا الثانوية، وفيها بدأت شهيته تتفتح لكل الثمار المعرفية ، وبدأ وعيه يشتد ، حيث انشأ مع زميليه : عبد الحميد عبد الغنى ، وحلمى رفاعى مجلة « الاضاءة » ، وحصل على الشهادة الثانوية منهيا عام ١٩٣١ (٧) ٠

فتح لويس عوض طريقا جديدا فى حياته بعد حصوله على الثانوية ، حيث نزح الى القاهرة حاملا طموحاته الفائضة ، ومتطلعا الى عالم عمادة الثقافة والأدب والشعر ، وهذه بداية الرحلة - كما يقول : « أنا أسمى » بداية الرحلة « انتقالى من المنيا الى القاهرة لدخول الجامعة » (٨) ٠

وبهذه الرحلة بدأ مشواره الذى جعله مثقفا معروفا فى وسط المثقفين ، وأستاذا جامعيا وسط الجامعيين ، وأديبا معروفا فى وسط الأدباء والنقاديين — على حد قوله — يجربون فنون الترجمة ، والشعر ، والنقد ، والرواية ، والدراما ، والسير ، والمذكرات ، والمحاورات ، والدراسات ، ومفكرا معروفا بين مفكرى مصر والعالم العربى ٠

وكانت أول خطوة بعد نزوحه الى القاهرة أن اتصل بطه حسين فى منزله ، وطلب لقاءه ، وتم له ما أراد ، وبعد أيام تعرف على عباس محمود العقاد ، وبدأت فى نفسه المقارنة بين حياة الرائدين ٠

وما أن بدأت قدم لويس عوض تطأ أرض الجامعة حتى سكنه صراع المتناقضات : الأسرة تأمل أن يحقق الفتى طموحاتها ، فيطلب اليه والده أن يدخل كلية الحقوق ، ليصبح محاميا ، أو وكيلا للنيابة ، أو قاضيا ، غير أن لويس عوض رأى فى دراسة الآداب تحقيقا لوجوده وطموحه ، ومن هنا بدأت الرغبتان تتصارعان ، فقد

رفض أبوه دخوله كلية الآداب بحجة أن الأدب صنعة لا تكفي موردا للرزق (٩) .

تمرد لويس عوض على رغبة والده ، ودخل كلية الآداب ، ضاربا بطموحات أسرته عرض الحائط ، لأنها لا تناسبه ، ولا تتفق مع ميوله . لكن والده لم يمهله طويلا ، فقدم الى القاهرة وسحب أوراق ابنه ، غير أن الوقت كان قد انتهى لدخول الحقوق ، فألحقه بمدرسة التجارة العليا (١٠) .

لم تتفق مدرسة التجارة العليا مع ميول لويس عوض ، فانقطع عن الدراسة عامين ، ويؤكد لويس عوض أهمية هذين العامين في حياته المعرفية، فيرى أنهما كانا فرصته للقراءة والاطلاع، حيث يعتبرهما المناخ الفعلي لتكوينه الثقافي ، فقد تعرف على سلامة موسى الذى وجهه نحو آفاق جديدة ، وأثر في تكوينه وشخصيته .

ثم أصر على رغبته ، فالتحق بكلية الآداب في أكتوبر سنة ألف وتسعمائة وثلاث وثلاثين ، وتخرج بعد أربع سنوات من التخصص في اللغة الانجليزية وآدابها . وقد استوعب حضارة أوربا وآدابها من اليونان الى مستر اليوت من خلال الأدب الانجليزى على حد تعبيره (١١) .

وكان لويس عوض — كما تشير مذكراته — طالبا متفوقا في كلية الآداب ، حتى عرفه الجميع بالنبوغ ، فقد استدعاه طه حسين ذات يوم في ربيع ١٩٣٧ وقال له : « سمعت عنك كثيرا من أساتذتك ، ولا سيما « فيرتس » ، والأستاذ « سيكيف » والأستاذ « هولواى » . أنا مغتبط بأن بين طلبة الأدب الانجليزى من يتفوقون كل هذا التفوق » (١٢) ، ثم اختاره طه حسين ليكون في بعثة الى

انجلترا ، فاوفده الى « كمبريدج » لدراسة الدكتوراه (١٩٣٧ — ١٩٤٠) ، وكان موضوعها « تقاليد التعبير الشعرى فى الأدبين الانجليزى والفرنسى » ، وقد أتاحت له تلك البعثة فرصة الاطلاع على الأدب الانجليزى ، ودراسة الحضارة الانجليزية فى منبعها ، ولكنه قطع بعثته وعاد الى مصر فى يوليو ١٩٤٠ بسبب أحداث الحرب العالمية الثانية ٠

وعند عودته الى مصر ، كان تفكيره الطبيعى أن يعمل فى الجامعة التى أوفدته للدراسة فى انجلترا ، ولكنه فوجىء بـ « مكيف » رئيس قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة القاهرة يخبره بأنه ليس له جدول ، غير أن طه حسين تدخل ، وألحقه بالعمل فى قسم اللغة الانجليزية ٠

وقد صدر أمر باعتقاله فى حكومة اسماعيل صدقى ضمن الكتاب والمفكرين والصحفيين الذين قبض عليهم فى يوليو ١٩٤٦ بتهمة الشيوعية والتآمر على قلب نظام الحكم ، وأنقذه من الاعتقال وجوده فى فرنسا ، وعند عودته كان قد أفرج عن المعتقلين وكان بينهم : سلامة موسى ، ومحمد مندور ، ورمسيس يونان ، وأنور كامل ، وأحمد رشدى صالح (١٣) ٠

تعرف على السيدة الفرنسية « فرانس » تحت تمثال أوغست كونت فى ساحة « السوربون » ، وتزوج منها فى عيد الحرية ١٩٤٧ ، وبقيت معه حتى نهاية حياته ، ولم ينجب منها ، لأنه كان عقيما على حد قوله ٠

وفى مجال المشاركة العملية ، تولى لويس عوض مناصب عدة ، بدأت (١٩٤٣ — ١٩٥٤) حيث عمل مدرسا لمادة النقد الأدبى بمعهد الفنون المسرحية ، حصل خلال تلك الفترة (١٩٥١)

على درجة الدكتوراه من جامعة « برنستون الأمريكية » وكانت فرصة له ليتعرف على الاتجاهات النقدية الجديدة ، يقول لويس عوض : عام ١٩٥١ ذهبت الى برنستون فى الولايات المتحدة ، لأقابل النقاد وأتعرف على مدارس النقد الجديد · وأثناء وجودى هناك احترقت القاهرة · كنت حاصلا على زمالة جامعة برنستون لمدة عام ، ثم عرضوا على عاما آخر فأعددت رسالة الدكتوراه ، ولم تكن فى البرنامج قبل أن أسافر ، وحصلت على الدرجة العلمية عام ١٩٥٣ ، وعدت الى مصر ، وكانت ثورة يوليو قد حدثت » (١٤) ·

وكانت الدكتوراه عن « أسطورة بروموثيوس فى الأدبين الانجليزى والفرنسى » ·

وعند عودته دعته جريدة « الجمهورية » للعمل بها ، والاشراف على صفحة الأدب (١٩٥٣ ـ ١٩٥٤) ، وكان ذلك ايذانا بالكشف عن أيديولوجيته أو مذهبه الفكرى ، حيث رفع على الصفحة شعاره « الأدب فى سبيل الحياة » ·

ثم ذهب الى الأمم المتحدة ليعمل مترجما فى ادارة المؤتمرات (١٩٥٥ ـ ١٩٥٦) وكتب هناك « المكالمات أو شطحات الصوفى » ، واستقال عندما وقع العدوان الثلاثى على مصر فى أكتوبر ١٩٥٦ ، وعند عودته انتقل للعمل الصحفى فى جريدة « الشعب » ١٩٥٧ ·

وبعد الوحدة المصرية ـ السورية عام ١٩٥٨ ، دعته جامعة دمشق للعمل أستاذا للأدب الانجليزى ، وقد أمضى وقتا جميلا ـ على حد قوله ـ ومفيدا مع الأساتذة والطلاب السوريين ، ويقرر

لويس عوض : « ومازلت احتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التى أمضيتها فى الشام » (١٥) • وقد كانت تلك الفترة قصيرة ، لأن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة المصرى ــ آنذاك ــ أرسل اليه يدعوه الى القاهرة سريعا حتى يعمل مديرا عاما للثقافة ، فلبى طلبه وعاد الى مصر •

اعتقلتــــه الشرطة السرية فى ٢٨ مارس ١٩٥٩ ، وكتب فى المعتقل مسرحية « الراهب » حيث اكتملت خيوطهـــا وأحداثها وشخصياتها ومواقفها •

وبعد خروجه من المعتقل سنة ١٩٦١ ، عمل مستشارا ثقافيا لجريدة « الأهرام » ، ثم استقال من عمله فى الأهرام بسبب المعركة ضده فى مجلة « الرسالة » التى قادها الشيخ محمود محمد شاكر ، نظرا لمقالاته التى نشرها على صفحات الأهرام بعنوان « على هامش الغفران » ، عام ١٩٦٥ •

وعندما فصل من الاتحاد الاشتراكى فى فبراير ١٩٧٣ حتى عودته للعمل فى سبتمبر ١٩٧٣ كان قد عكف على دراسة كتابة « تاريخ الفكر المصرى الحديث » ، ثم سافر بعدها الى « كاليفورنيا » فى مارس ١٩٧٤ ، وبقى هناك الى يونيـو ١٩٧٤ ، ثم طلبت منه الجـامعة فى أمريكا أن يعمل فى منصب الأسـتاذية فى الموسم الدراسى (١٩٧٤ ــ ١٩٧٥) فوافق ، وبقى هنـــاك حتى يونيو ١٩٧٥ ، وفى تلك الفترة أنجز بحثه عن « جمال الدين الأفغانى » •

وبعد انتهاء العام الدراسى عاد الى عمله فى الأهرام ١٩٧٦ ، وفى تلك الاثناء كان قد بلغ سن الحادية والستين ، فطلب من رئيس التحرير احالته الى التقاعد ، ثم عمل بعدها بفترة (١٩٨٣ ــ ١٩٨٦) كاتبا فى مجلة المصور (١٦) •

لم تنقطع علاقته بالأهرام كلية ــ ماعــــدا التزامه بالعمل الرسمي ــ فقد ظل يكتب مقالاته الفكرية والنقدية في جريدة الأهرام حتى نهاية حياته ·

ومن ناحية الجوائز والأوسمة التى حصل عليها لويس عوض : حصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى من الرئيس « جمال عبد الناصر » فى عيد العلم ١٩٦٤ ·

وفى أواخر ١٩٨٩ ، حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب ، وســـببت له هذه الجائزة جوا من التوتر والصراع ، حيث أدعى أحد موظفى وزارة الثقافة السابقين أمام القضاء أن لويس عوض لا يستحق الجائزة ، فوقع الصراع بين المثقفين حول أحقيته فى الجائزة ، وتغلبت آراء الموافقة والتأييد اعترافا بما قدمه لخدمة الفكر والثقافة (١٧) ، وتسلم الدكتور رمسيس عوض ــ بعد وفاة شقيقه بشهور ــ الجائزة من رئيس الجمهورية ·

وفى فجر يوم التاسع من سبتمبر ألف وتسعمائة وتسعين ، فارق لويس عوض الحياة ، بعد عراك مع المرض ، عن عمر يناهز الخامسة والسبعين ، قضاها فى رحاب الاجتهاد والصراع والثورة والاضطراب ، والصـــواب والخطأ ، تاركا خلفه نتاجه الثقافى والفكرى ، الذى يمثل عطاءه فى شتى المجالات ·

النشوء والارتقاء

* بيئتـــه :

الانسان ابن شرعي لبيئته ، فهي تلعب دورا مهما وفعالا في تكوينه وتشـــكيله ، فتترك بصماتها على كثير من جوانب حياته المختـــلفة .

وقد يختلف تأثيرهـا بمفهومها الأشمل : الوطن أو الأمة ، وبمفهومها المحدود : الأسرة أو العائلة ، من شخص الى آخر ، بفعل تباين العوامل : السياسية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والثقافية ، أو غيرها من الظروف والأوضاع الخاصة .

بيئة لويس عوض الأسرية تتمتع بقدرة واضحة على العمق الثقافي والفكري ، حيث نشأ في أسرة متوسطة على كل المستويات « بدءا من الوضع الاقتصادي ، وانتهاء بأسلوب التفكير ، ومجرى الشعور ، وضوابط السلوك ، واختيار القيم » (١٨) .

هذه الأسرة التي تنتمي الى الطبقة المتوســطة المســماة « بالبرجوازية » على حد تعبيره « لا يعمل أفرادها غالبا بالسياسة ، ولكنهم غالبا أيضا من المثقفين » (١٩) .

ويشير لويس عوض الى شخصية جده لوالده ، حيث يكشف عن الحس الفطري والفكري ، وما يتمتع به من قدرة واضحة على اعمال العقل والتأمل ، فيقول :

« حدثني أبي قائلا : كان جدك خليل يملك ارضا ، وكان احيانا يخرج اليها ليلا ، للرى ، أو لأى غرض آخر من أغراض الزراعة ، وكان يقف في الحقول حائرا وسط الظلام ، ويتطلع طويلا الى النجوم الزاهرة ، وكأنه يعدها أو يرصد حركتها ، ثم يضرب كفا بكف ، ويقول بصوت مسموع ، وكأنه يخاطب الله : « بقى أنت خلقت كل العالم ده » ، يقولها باستغراب لا انكار فيه ولا موافقة ، ويبدو من هذا أن جدى « خليل » كانت به لطشة فن أو تفلسف أو لحظات من الجنون الهادئ، ... » (٢٠) .

في هذا النص دلالة على أن ارهاصات الوعى البيئى الفطرى في اعمال العقل تتجسد في شخصية جده خليل ، حيث ينظر الى الأشياء بدهشة وتدبر ونظر ، لا بقبول ورضا ، بل يطرح حولها الأسئلة التى تنطوى على ديناميكية العقل والتطلع والتأمل والاستغراب (الرؤية الكونية) .

اما والده فقد أثر بدور مباشر وواضح في تكوينه الثقافى ، وتوجيهه توجيها فعالا ، فكان عاملا مشجعا فى تكوين ثقافته الأولية، وفى كنفه تربى على الكتاب والمناقشة والشرح والتحليل، والاهتمام بمتغيرات الحياة ، وكانت « سمته المميزة فى السياسة وغير السياسة العقلانية ، وكان مثقفا كبيرا واسع الاطلاع يملك مكتبة كبيرة » (٢١)، وكان يقوم بدور الفاعل الموجه ، الرامى الى الاستيعاب وتفتح الوعى ، يقول عنه لويس عوض : « كان يشجعنا على دراسة اللغة العربية ، ويحضنا أنا واخى الاكبر على حفظ القرآن (٢٢) ،

و « كان أبي يرشونى بالمال لأحفظ « مجنون ليلى » ، أو « مصرع كليوباترا » عن ظهر قلب » (٢٣) ٠

ويشير الى ملامح والده المصرفية ، وما يتمتع به ـ من قدرة عقلانية كبيرة ، في الوقت الذي تنتابه تدفقية رومانسية حالمة :

« كان أبي رغم اشتغاله بالسياسة صاحب وعي شديد ٠٠٠ وكان رغم عقلانيته الواضحة يجنح الى الرومانسية ، وقد تجلى هذا في بعض الأسماء التي اختارها لأولاده ٠ فقد سمى أختي منيرفا على اسم ربة الحكمة عند الرومان ، وسمى فيكتور لشدة اعجابه بفيكتور هوجو وروايته البؤساء ٠٠ » (٢٤) ٠

ومن الوجهة السياسية كان أبوه ـ بعواطفه وأفكاره ـ « وفديا » ، أي مطالبا بالاستقلال ، ومعاديا للاحتلال الانجليزى في مصر من جهة ، ومؤمنا بالدستور ، ومعاديا للملك والباشوات والأتراك من جهة أخرى ، ولكنه كان « وفديا سلبيا » ، فلم يشارك في اجتماع سياسي ، أو يعبر عن أفكاره ومعتقداته السياسية ، ولم تتجاوز السياسة عنده جدران بيته ، ومناقشاته الشخصية مع أبنائه (٢٥) ٠

غير أن مناقشاته الشخصية ، ومحاوراته السياسية بين جدران بيته ، كان لها الأثر الفعال في اشعال جذوة الوطنية في نفوس أبنائه ، والاهتمام بالمناخ الذي يسود البلاد ، فايقظ في نفس لويس عوض الوعي السياسي ٠ ويشير الى هذا الدور لوالده بقوله : « هذا الوعي الباكر بقضايا الوطن الأساسية أنا مدين به

لأبي الذي كان يشرح ـ سنة بعد سنة على مدى خمس سنوات بين سن السابعة وسن الثانية عشرة ـ حقيقة ما كان يجري في بلادنا .. وقد كان أوسع خبرة واطلاعا ، وأدق فهما لأسرار السياسة من عمي المحامي ، وابن عمي الطبيب بسبب ثقافته الانجليزية العريقة » (٢٦) .

وقد كان أبوه يملك مجموعة من الكتب التي أصبح لها أثر كبير في تكوينه ، فكانت مكتبته زاخرة ، عمادها اللغة الانجليزية :

« ... كانت تمثل صفوة الفكر الانساني ، وقد كان لهذه المكتبة اثر كبير في تثقيفي عندما بلغت مرحلة الدراسة الثانوية ، وكان فيها من أعمال الحكماء القدماء تراجمات لخواطر ابيكتيتوس Epictetus وسينكا Seneca ، و « التاملات » لماركوس ، ومن أعمال الحكماء المحدثين ترجمات مقالات مونتاني Essaysof Montaigne والخواطر لباسكال Persees of Pascal ، وكتابان لحكيم انجليزي اسمه اللورد أفبوري Lord Avebury أحدهما بعنوان « مباهج الحياة » ، والآخر بعنوان « جمال الحياة » ، كذلك كان في مكتبة أبي « سيرة نيلسون Life of Nelson ، ورسائل سيدني سميث Letters of Sidney Smith ، وكتابان لثورو Thoreau هما : « والدين » Walden والعصيان المدني ، ومقالات أخرى ، وكتاب مقالات لواشنطون ايرفنج Lerving Washington وكتابات مقالات لامرسون Emerson .. » (٢٧) .

وقد قرأ لويس عوض في هذه السن المبكرة « البؤساء » لفيكتور هوجو ، وكتابا نادرا - على حد تعبيره - عن علم الجمال بقلم جورج هنري لويس ، وترجمة انجليزية لكتاب ليسنج Lessing ، العظيم The Lookoon ، وهو اساس علم الجمال في العصور الحديثة ، وترجمة لكتاب ارنست رينان الشهير « حياة يسوع The Life of Yesuss » .

كما قرأ في مكتبة أبيه رواية اسمها « أسرار مرسيليا » وكتابا نال اعجابه وقرأه عدة مرات : قصص اذجار الن بو وقصائده Edgar Allan Poe .

ويشير لويس عوض الى الينابيع التي استقى منها ، وبلل عطشه المعرفي في تلك المرحلة المبكرة ، التي انفتحت فيها شهيته على كل الثمار فيقول :

« وكان من أهم مكتشفاتي الأدبية بين سن الحادية عشرة والسادسة عشرة ترجمة احمد حسن الزيات « لآلام فرتر » Sorrow of Verther لجوته « ورفائيل » و « البحيرة » و « جرازييلا » للامارتين . وقرأت كل ما كان قد ترجم الى العربية من مسرحيات شكسبير Shakespeare وروايات تشارلز ديكنز Charles ، وقد كانا اوسع كاتبين انجليزيين شهرة بين المصريين ، وكنت اواظب على قراءة مجلة «البلاغ الأسبوعي» وفيها قرأت كثيرا من قصص موباسان Maupassant ، وتشيخوف Chechov وجوركي Gorky ، وغيرهم ، مترجمة بأقلام

محمد السباعي وعباس حافظ واحمد لطفي جمعة المحامي ...» (٢٨) ٠

أما التراث العربي فقد اغترف من عبقه الفياض ، حيث كانت المنتخبات اللغوية من القرآن والتراث العربي نثرا وشعرا من صميم البرنامج المقرر للحفظ والمطالعة ، وكذلك دراسة النحو والصرف والبلاغة ، وبدأ في هذه السن ينجذب الى ما في التراث العربي من جمال وقوة ٠

وبين سن الحادية عشرة والسادسة عشرة كان العقاد رائدا مهما استقى منه ، وأقبل عليه ، فقرأ « الفصول » و « ساعات بين الكتب » و « المطالعات » ، و « المراجعات » ، وبعض أعمال المازني أنفقت عليها في مطالعاته ، فقرأ « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » و « صندوق الدنيا » ، وقرأ قليلا لطه حسين مثل : « قادة الفكر » و « الأيام » وبعض ما كان ينشره في « السياسة الأسبوعية » من فصول « حديث الأربعاء » ، كما قرأ لمي زيادة ، وجبران خليل جبران (٢٩) ٠

وقرأ في هذه السن كثيرا من شعر شوقي ، وذلك الكتاب العظيم على حد تعبيره « المنتخب من أدب العرب » وهو عبارة عن جزئين يبدأن بالشعر الجاهلي وينتهيان بشعر شوقي وحافظ ، ومرورا بالأدب الأموي والأدب العباسي ، والأدب الأندلسي ، والأدب الرسمي في عصور الانحطاط التركي والمملوكي ٠

وعن هذا المؤثر الفعال في تنشئته وتكوينه الثقافي الذي يتجسد في مكتبة أبيه ودورها ، يقول د٠ محمد عبد المطلب : « ويبدو أن مكتبة أبيه بحجمها المحدود ودورها غير المحدود قد هيأته

لهذا المسلك الفكرى ، ان لم تقل انها ظلت وراء حركته بعد النضج والاكتمال ، فقد كان يعود اليها فى فترات الراحة والهدوء ، وينقب فيها عما يشبع فيه رغبته المبكرة الى الوعى بعد وجوده أولا ، ثم الوعى بواقعه ثانيا » (٣٠) ٠

من الواضح أن مرحلة النشأة الثقافية التى تبلورت من خلال جدران البيت تؤكد شخصية استيعابية تضرب فى كل اتجـــاه ، وتنفتح أمام كل التيارات المختلفة التى تأتيها من داخل ثقافتها أو من خارجها ، دون انغلاق على اتجاه محدد ، ودون تعصب فى مواجهة ما يأتيها ، سواء أتوافق مع تكوينها البيئى الخاص ، أم لم يتوافق معها ، طالما انخرط داخل مفهوم الثقافة والتثقيف (٣١) ٠

واذا كانت الثقافة والوعى المبكران قد لعبتهما البيئة بشكل فعال فى تنشئة لويس عوض وتوجيهه نحو متعطف ثورى ، فان البيئة قد لعبت دورا آخر مهما وفعالا ، ساعد ــ فى تصورنا ــ على بلورة جوانب كثيرة فى شخصه أهمها سيطرة الجانب العقلانى ، وايقاظ النزعة الثورية فى نفسه ، وهذا الجانب يتجسد فى البيئة الدينيـــة ٠

لقد نشأ لويس عوض فى بيئة لا تقيم للطقوس الدينية وزنا ، ولا تهتم باقامة الشعائر المتعارف عليها عند أصحاب الديانة المسيحية كصلاة الأحد مثلا ، أو الالتزام بالصيام كباقى الأسر المسيحية ، فأبوه لا يصلى ولا يصوم ، ولا يدعو أبناءه للالتزام بتنقية مثل هذه الأمور ٠ ويكشف لويس عوض عن الجو البيئى الدينى وتنشئته ، فيقـــول :

« ٠٠ لم يكن ابى متدينا بالمعنى المألوف ، ولم يكن يصلى او يصوم حتى فى يوم الجمعة الحزينة على

العكس من أمي التي كنت أراها تصوم كل أسبوع الآلام وغيره ، ولكن في غير افراط ، ولكنني لم أرها أبدا تصلي ، ولعلها كانت تصلي خلسة . ولا أذكر أني رأيت أبي أو أمي يذهب الى الكنيسة في المنيا أيام الأحد ، أو حتى في أيام الأعيــاد لحضور القداس ، ولكن ربما دخلاها في المناسبات الحزينة ، وفي مناسبات زواج أبناء معارفنا ، وكانت نادرة ، وكانت أمي ترسلني وأنا صغير الى الكنيســـة مع أختي منيرفا وأخي فيكتور في صحبة بعض الأقارب مرتين في السنة : مرة في عيد الميـــلاد (٧ يناير) ومرة في سبت النور السـابق على أحد القيامة ، وربما في أحوال نادرة في أحـــد الزعف - وكنت أضيق بهذه الطقوس ، وأحاول التهرب منهــا - ثم توقفت نهائيا عن التردد على الكنيســـة وأنا في سن الثانية عشرة - ومنذ ذلك الحين وأنا لا أدخل الكنيســـة الا لقـــداس ميت ، أو قـــداس زفاف .. » (٣٣) .

ويكشف لويس عوض عن هوية والده الدينية ومعتقداته ، تلك التي تعلي من شأن العقل وتمجده ، وتجعله سيد الأدلة . فالغيبيات (الميتافيزيقا) لا تشغل حيزا في تكوينه ، لذا تمتع بطابع الصرامة في تفكيره وحياته ، الأبيض عنده أبيض ، والأسود عنده أسود . ويؤكد لويس عوض النزعة الصارمة في شخصية أبيه بقـــوله :

« لم يكن أبي ملحدا .. على حال ، فهو بالقطع لم يكن يؤمن بالله الشخص الشائع في الفهم

الدينى العام ، أى الذى يجلس على عرش الكون ، كمـــا يجلس الملك او رئيس الجمهورية ويوزع العدل والأرزاق والأحكام ٠٠ وكان يعتقد بان فى الطبيعة قوة عظمى تتصف بالحـــكمة هى التى نسميها الله ٠٠ وكان ابى يؤمن بوجود الروح ، ولكن بطريقة غامضـــة ٠٠ كان ابى يعتقد ان الأنبياء مصلحون عظماء من اعظم طراز ٠٠ ولم اسمع ابى يتحدث عن الأديان بلهجة استخفاف رغم تحفظاته الكثيرة عليها ٠٠ » (٣٣) .

هذه هى حرية أبيه ومعتقداته القائمة على القناعة العقلية الذاتية ، والتصور العقلى الصارم ، ولكنه علم أبناءه الايمان بان الله واحد . « لم يمتنع أن أبى عمدنا كسائر الأطفال المسيحيين ، وعلمنا قبل أن تبلغ الخامسة أن نصلى قبل النوم « أبانا الذى فى السموات ٠٠ » ، وهى فاتحة المسيحيين فى كل ملة ، ولم يمتنع أنه علمنا بعد أن بلغنا السابعة « الكريدو » Credo أو قانون الايمان : « بالحقيقة نؤمن باله واحد » (٣٤) .

وهذه الطقوس والشـــعائر لم يفهم معناها لويس عوض ، ولم يمارسها لفترة طويلة من حياته بلغت الخمسين سنة « وقد نســـيت منذ اربعين أو خمسين سنة هذه المحفـوظات الدينية لعدم الاستعمال » (٣٥) .

يتضح مما سبق أن لويس عوض لم ينشـــأ فى بيئة دينية محافظة – على غرار الأسرة القبطية – آنذاك – تعلى من شـــأن المعتقدات الدينية والجـــانب الروحى ، وتؤمن بالجانب الغيبى ، فالجو العام البيئة عقلانى صـــارم ، فلويس عوض ليس فى حياته

مقدسـات ، فكل شيء قابل للعقل والبحث العلمي · ولعل هذا ما أدخله سريعا في بردة أستاذه طه حسين من بعد · ويقرر لويس عوض : « من أجل هذا يجب أن نحذر التعميم · يجب أن نحذر أن نتصور أني نشأت في أسرة قبطية أرثوذكسية نموذجية » (٣٦) ·

ان هذا الأثر البيئي الذي تمثل في التوجه الثقافي والديني لم يكن كافيا في تكوين مثقف ثوري استيعابي ، أو زرع بذور دور ثقافي ثوري ، بل تضـافرت مؤثرات أخرى بجانب تلك البيئة ، تداخلت لتوجه كل هذا المحصول توجيها مميزا ، أو لنقل لتصبه في الاطار الذي يخلقه بارهاصات ثورية (٣٧) ·

●

* الجـــــامعة :

واذا كانت بيئته بحجمها المحدود قد أثرت في بنائه الأولى ، ثقافيا وفكريا ، فان مرحلة الجامعة (١٩٣١ ـ ١٩٣٧) تعد رافدا مهما أسهم في تكوينه وتشكيله تشكيلا خصبا ، حيث انتقل من مرحلة التلقي الى مرحلة الممارسة الثقافية ، ففي الجامعة اتسعت شخصيته ، وتنوعت المعارف والعوالم أمامه ، فضرب في كل اتجاه ، وأقبل على كل نبع ليروى ظمأه ، راغبا في تأسيس قامته الثقافية والفكرية تلك التي نبتت في تربة أبيه من قبل .

لقد فتن لويس عوض بالقراءة والاطلاع خلال سنوات الطلب في الجامعة ، حتى انه كان يقرأ في كل كتاب مقرر عليه أضعاف النصــــوص المقررة منه ، ولم يكتف بما تقدمه الكلية من مقررات دراسية ، لأن شهيته كانت عظيمة على حد تعبيره ، فقد كان مقررا على دفعته أن تقرأ خلال السنوات الأربع ثماني مسرحيات لشكسبير، فقرأ حتى السنة الثالثة كل أعماله (٣٧ مسرحية) بالاضافة الى السونيتات **Sonnets** وفينوس وأدونيس **Venus and Adonis** اغتصـــــاب لوكريس **The Rape of Lucrece** ، وكان مقررا عليه روايتان لتوماس هاردى **Thomas Hardy** فقرأ خمس روايات ، والأمر نفسه لـ د. هـ لورانس **D. H. Lawrence** كان مقررا عليه روايتان ، فقرأ خمس روايات ، وقد قرأ في الفترة ذاتها تشارلز

كينجزلي Charles Kingsley . وقرأ لجين أوستن Jone Austin وثاكري W. M. Thackeray ، وجورج اليوت George Eliot ، ومــرديث Meredith ، وويلز H. G. Wells ، وهــوثورن Hawthorne وهنري جيمس Henry James . (٢٨) .

وقد كان مقررا عليه كتابان من ملحمة « الفردوس المفقود » Paradise Lost لملتون Milton ، فقرأ الملحمة كلها وفوقها ملحمة الفردوس المردود Paradise Regained ، و « شمشون معذبا » Samson Agonistes ، والأمر نفسه بالنسبة لشوسر Chaucer ، ولسبنسر Spenser ، ولبيرون Byron ، وشــيلي Shelley ، وكيتس Keats ، وورد زوورث Word Eworth وكولــيريدج Coleridge ، وولترســكوت Walter Scott شــعرا ونثرا ، وقــرأ لآرنــولد Arnold وتنيســون Thennyson .

وفي مجال النقد الأدبي : درس نصوص النقد الانجليزي من روجر آســكام Roger Ascham ، وجاســكوين Gascoione وجابرييل هــارفي Gabriel Harvey ، وبن جونســون Ben Jonson ، وصمويل جونسون Samuel Johnson الى أ. آ. ريتشــــاردز L. A. Richards ، وسي . ك أوجــدن C. K. Ogden .

وأما في مجــال المسرح فقد درس مسرح أبسن Ibsen ، وتشــيخوف Chechov وجوجــول Gogol ، وروايات

تولستوی Tolstoy ، ودوستویفسکی Dostoevsky التهم منها عددا كبيرا على حد تعبيره (٣٩) .

كمـــا درس مسرح شريـــدان Sheridan ، وجولد ســـميث Gold Smith وأوسكار وايلد Oscar Wilde ، وبرناردشو Bernard Show .

كما كانت الرواية والقصة لهما شغف الطالعة ، فقرأ روايات تولستوی ، ودوستويفسكی ، وقرأ في القصة أنضج ما قرأ فى القصص الانجليزى فى القرن الثامن عشر والقرن العشرين .

أما في الشعر فقد احتوته الحركة الرومانسية وشعراؤها ، فدرس بيرون وشلى ــ كما أسلفنا ــ وباقى كوكبة الرومانسية .

وفى مجال اللغات الأجنبية الاخرى ، فقد درس اللاتينية على هوايتهيد Whitehead ، وهولاند Holland ، والأول هو الذى درس عليه فى السنة الرابعة قصيدة « هوارس » « فن الشعر » التى ترجمها لويس عوض الى العربية .

وأما اللغة الفرنسية فقد بدأ يدرسها منذ السنة الأولى فى الجامعة ، وبها تعرض على راسين وكورناى ، وموليير ولافونتين .

وبين جدران الجامعة لعب بعض الأساتذة دورا مهما فى تكوين لويس عوض ، واسهموا فى تشكيله الفكرى والثقافى دون غيرهم ،

رعى كل منهم جانبا من جوانب وعيه ، تاركين بصماتهم على صفحته :

« اشد اساتذتى الانجليز تأثيرا فى تفكيرى ومعتقداتى وثقافتى وذوقى واهتماماتى كانوا ثلاثة : أولهم هو « كريستوفر سكيف » Christopher Scaif ، وثانيهم هو « برين ديفيز Bryn Davies ، وثالثهم هو « أوين هولوواى » Owen Holloway ، وربما كان سكيف Scaife هو أكبر مؤثر بين هذه المؤثرات الثلاثة » (٤٠) ٠

وقد أثر كرستوفر سكيف فى لويس عوض ، بل انه كان أكبر مؤثر فى تحوله خلال سنوات الدراسة :

« واعتقد ان كرستوفر سكيف كان اكبر مؤثر فى تحولى الفنى خلال سنوات الطلب فى الجامعة ، واقول (الفنى) لأن برين ديفيز وأوين هولواى كانا دائما يخاطبان العقل ، ولا أذكر أن الوجدان كان له مقام كبير فيما كانا يسردان من معلومات او يقدمان من نقد وتحليل ، وقد كان علمهما الغزير ينسيني « جوهر » ما دخلت كلية الآداب لأتعلمه ، وهو تذوق الشعر والنثر والمسرح ، وليس مجرد تكريس المعلومات حتى أكون دائرة معارف متنقلة ، كأستاذى ديفيز واستاذى هولواى ٠٠ » (٤١) ٠

وقد درس على كرستوفر سكيف مسرح شكسبير ومارلو Marlowe ، وويبستر Webster وفورد ودريدان Dryden ، وكوميديا عصر العودة ، ثم شريدان Sheridan ، وجولد سميث Gold Smith . ثم « تشـيتشى » Thecenci ، لشيلى Shelley و « مانفريد » Manfred و « قابيل » Coin

وعن تأثره بأستاذه أوين هولواى ، الذى لعب دورا مهما فى حياته الثقافية يصرح لويس عوض :

« لا أغالى اذا قلت ان أوين هولواى كان من أعظم المؤثرات على فكرى وثقافتى فى تلك الفترة الخطيرة من نموى النفسى والعقلى حين سقطت امامى كل التخوم بين الثقافات والحضارات وكل الحواجز بين الأزمنة والأمكنة وما أقل دينى له .. » (٤٢) .

وكان هولواى من المهتمين بالاتجاه العلمى فى نظرية النقد الأدبى وعلم الجمال ، وهذا الاتجاه هو الذى يربط بين النقد وعلم النفس ، ويقيم دراسة الاستتيكا على مبادىء السيكولوجيا ، ويحاول ان يحطم مقولات الحق المطلق والخير المطلق والجمال المطلق الموروثة عن فلسفة كانط (٤٣) .

وقد كان هولواى يدرسه النثر القصصى (الرواية الانجليزية والأمريكية) مجسدا فى أعمال فيلدنج Fielding وسموليت

Smollett واسـتيرن Sterne ، وفى تومـاس هاردى Thomas Hardy ، ولاوسكار وايلد ، كما درسه الشعر القصصى مجسدا فى « الملكة الحورية The Faerie Queene » لأدموند سبنسر Edmund Spenser ، ومعها تقويم الراعى Shepherd's Calendar ، ودرس عليه بعض قصائد شلى ، كما درس عليه العروض الانجليزى ٠

وأما برين ديفيز فقد استقى منه تاريخ الفـكر الانجليزى والحضارة الانجليزية ، وتاريخ النظريات السـياسية والاجتماعية والاقتصادية فى نصوص المفكرين والأدباء كـ « التطبيق العملى فى تاريخ انجلترا » و « الليبرالية » ومذهب المحافظين والاشتراكية والفوضوية ، والمدنية ، والاشتراكية المسيحية ، وقد درس عليه « المحاورات العصرية » و « روح الانسان تحت الاشتراكية » لاوسكار وايلد ، وروايات ولز ، ومسرحيات برنارد شو ٠

* بعثته الى انجلترا :

واذا كان البيت والجامعة قد شكلاه ثقافيا وفكريا فى مرحلة الثقافة / التلقى ، فان بعثته الى كمبردج (١٩٣٧ ــ ١٩٤٠) كانت من أهم المؤثرات التى ساعدت على نضوجه وتوجيهه نحو الثقافة الناقدة ، التى تكون موقفا تجاه الناس والواقع ، وتعيد النظرة الى العالم وفق الرؤية والوعى الخاص ٠

لقد عاش لويس عوض المناخ الذى كانت تشهده أوربا فى فترة بعثته ، تلك الفترة التى تعد أعنف فترة فى تاريخها :

فالمناخ السياسى يسيطر عليه طابع الانفجار والتوهج ، حيث عاش ظهور الفاشية والنازية فى كل من ألمانيا وايطاليا ، وشهد سقوط فرنسا ، ورأى افلاس الديمقراطية وصراعها مع النازية ، وعاش معركة أسبانيا ٠

كما وفرت له جامعة « كامبردج » الاحتكــــاك بكل التيارات الفــكرية من الشـــــيوعية الى الفوضــــوية الى الاشـــــتراكية الديمقراطية » (٤٤) ٠

وكان الفكر اليسارى يطغى على الحياة فى جامعة « كامبردج »، ولذا تشرب هذا الفكر خلال دراسته (٤٥) ٠

أما على مستوى المناخ الأدبي ، فقد عاش هذا الاحتشاد والتوهج ، حيث احتدام المذاهب والتيارات الأدبية ، ففي الشعر كانت الثورة في فرنسا : ثورة الحساسية الجديدة ، تقودها أشعار مالا رميه ، وبول ايلوار ، وهولدرين ، وفاليري ، ومالرو ، وبريتون .

وفي الرواية كان الاتجاه الجديد يسيطر على الحياة ، متمثلا في فوكنر وهيمنجواي ، وسيلين ومالرو .

أما عالم النقد فقد كانت أفكار الناقد الانجليزي الماركسي « كرستوفر كودويل » تملأ الأفق ، وتنتشر في سماء لندن في تلك الفترة ، كما ساعدت نظريات فرويد على ازدهار محاولات نقدية معتمدة على علم النفس ، منها كتابات « باشلار » حدس اللحظة ١٩٣٢ ، وسارتر « التخيل ١٩٣٦ (٤٦) .

ويشير لويس عوض الى دور هذه البعثة في تكوينه وتوجيهه ، فيقول :

« في كمبريدج رأيت الشعراء الكبار : أودن وستيفن سبندر وسيسل دى لويس ، وهم يأتون الينا ويحاضرون فينا ، واذكر مناظرة في اتحاد الجامعة عنوانها « الامبراطورية البريطانية تهديد مستمر لسلام العالم » وكان المشاركون في المناظرة من كبار المفكرين والأساتذة ، بالاضافة الى الطلاب ، هذا الجو من الحرية الفكرية كان له اثره في ترسيخ بعض المعاني التي يصعب اقتلاعها .. وكنت ما ان وصلت الى لندن ١٩٣٧ حتى اخذت اتردد على المتحف البريطاني ،

اذ بقيت في العاصمة شهرا قبل التوجه الى كمبريدج ، وقد تكرست في داخلي طيلة الفترة التي امضيتها فكرتان وقيمتان هما : الاشتراكية والديمقراطية » (٤٧) ٠

ومن العرض السابق يتضح أن مراحل النمو العقلي والفني للويس عوض سارت عادلة متناغمة متكاملة ، بحيث أدت به الى طريقه الذي شقه فيما بعد دون تعقيدات أو تناقضات متكافئة في بيئته المنزلية ، ثم في الجامعة المصرية ، ثم في جامعة كمبردج ، كل ذلك كان يبدأ وينتهي عند مصدر أقوى أثرا من غيره من المصادر ألا وهو : الثقافة الأنجلو / سكسونية (الانجليزية بشوع خاص) ٠

تأثر لويس عوض برواد الثقافة العربية ، وروافد التنوير العربي الحديث ، متخذا من انتاجهم وفكرهم ووعيهم أرضيته التي احتضنت وعيه وثقافته ، وساعدت على اكتمال دائرته المعرفية : (عباس محمود العقاد ــ سلامة موسى ــ طه حسين) ، ويصرح لويس عوض بتأثره بهؤلاء الرواد تأثرا ملموسا في توجهه وثقافته ، فيقول :

« كنت أعاني من البلبلة بطريقة اخرى هي التناقض ــ داخليا ــ بين العقاد وسلامة موسى ، وطه حسين ، فقد تواجد الثلاثة معا وقد احطتهم بدرجة عالية من التقدير ، وهكذا وجدتني رومانسيا يترجم شلي ، وحينا عقلانيا ديكارتيا ، وحينا ثالثا يساريا أوربيا من القرن الماضي ، ولكني في هذه الفترة لم اكن مطالبا بأي صيغة توفيقية بين الينابيع الثلاثة ، اذ كنت لا ازال في مرحلة التلقي .. » (٤٨) .

ويكشف لويس عوض عن فعل كل منهم فيه وأثره في تكوينه، فيقول : « ان الذي حرث أرض فكري هو العقاد ، وان الذي بذر فيها البذور هو سلامة موسى ، وان الذي سقى نبتها وتعهده حتى

زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا فى أرض لم تحرث ، ولم يشق أديمها ساعد الفلاح » (٤٦) .

عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ــ ١٩٦٤) :

يمثل العقاد نموذجا فى اطار الفكر المصرى الحديث ، الذى يجنح نحو التجديدية ، التى تعى مفهوم المعاصرة ، وتعلن العصيان فى وجه المؤسسات التقليدية ، بل يتحول ــ عندها ــ العصيان الى حرب ضروس لا هوادة فيه ، من أجل خلق آن لا تتمحور فيه الذات حول نفسها عن طريق الدهشة ، أو الاستسلام لسيطرة الآخر ، لهذا كان ملاذا لجيل متعطش لوعى وثقافة جديدتين .

لقد وقع لويس عوض تحت تأثيره منذ ان فتح عينيه على القراءة الباكرة فى المرحلة الثانوية بالمنيا ، فشغل عليه وجدانه وفكره ، حتى انه تمثل شخصه وأسلوبه فى كتابته ، واستعار اسمه حين أصدر ــ مع مجموعة من زملائه فى الثانوية ــ مجلة ، أطلقوا عليها « الاخاء » ، وقد « كان عبد الحميد عبد الغنى يوقع مقالاته باسم « المازنى الصغير » ، وكنت أنا أوقع مقالاتى باسم « العقاد الصغير » ، وكنت ــ يومئذ ــ فى الرابعة عشرة من عمرى » (٥٠) .

لقد فتن لويس عوض بالعقاد ، فقاده الى دوائر معرفية ساعدت على تكوينه الثقافى والفكرى والأدبى ، وقد كان العقاد السياسى هو نقطة البدء ، والمدخل الى عالم العقاد الأدبى والفكرى الذى استحوذ على لويس عوض ، فقد عرفه سياسيا أولا ، ثم أديبا ومفكرا : « كان العقاد أول مؤثر ضخم فى حياتى

العسكرية والأدبية ، وكنت مفتونا به منذ صباى بسبب إيمانه المطلق بالحركة الوطنية والدستورية بقيادة الوفد وتحت زعامة سعد زغلول ثم مصطفى النحاس ، أى بسبب عدائه الذى لا يلين للاحتلال البريطانى وللملك ، وكنت أتابع مقالاته السياسية الملتهبة منذ ١٩٢٤ ، حين كنت فى التاسعة من عمرى ، أى قبل أن أعرفه أديبا • فلما عرفته أديبا دخلت تحت سلطانه الأدبى ، كما دخلت تحت سلطانه السياسى ، فكان لذلك أثر عميق فى حياتى حتى بعد أن تمردت على فلسفة العقاد » (٥١) •

وقد تعاطف لويس عوض مع كتابات العقاد السياسية التى كانت تفضح بالكراهية للاحتلال ، وترى فى الحرية والمساواة تحقيقا للشخصية المصرية « لقد ألهب العقاد فى وأنا صغير حب الديمقراطية والحرية وعداء الملكية ، واستجبت له بقوة لأنى من أسرة متوسطة كانت تتعاطف كثيرا مع الوفد كالأغلبية الساحقة من المواطنين فى ذلك الجيل ، وتبغض الاحتلال البريطانى » (٥٢) ، كما « تجلى أمامى العقاد كهرقل الجبار الذى بهراوته الشهيرة يسحق الأفاعى والتعابين والمردة ، وكل عناصر الشر فى الحياة ، وفتنت بالعقاد فكنت أخرج لاهثا كل مساء نحو السابعة الى محطة السكة الحديد بالجلباب والشبشب لأشترى « البلاغ » عند نزوله من القطار قبلما تنفد أعداده » (٥٣) •

ولقد تبلور أثر العقاد ـ فى لويس عوض ـ فى قضايا ثلاث ، أو محاور ثلاثة هى :

١ ـ الدستور ومناصرة الحرية :

وجد لويس عوض ضالته فى كتابات العقاد السياسية ، وقد تجلى تأثره واضحا بقضية الدستور التى قادها العقاد ، حين خاض

معركة ضد ديكتاتورية محمد محمود عندما عطل دستور ١٩٢٣ ، حيث كتب مقالة هاجم فيها مقولة محمد محمود التى أكد فيها أنه سيضرب بيد من حديد .

هذه الروح الثائرة التى كانت جزءا من حياة العقاد ، انتقلت الى وجدان لويس عوض ، وتأثر بالفكرة ذاتها : الدفاع عن الدستور وكرامة الانسان ، فقد كتب فى مارس ١٩٥٤ ينتقد لجنة الدستور وطريقة التصويت بها ، حيث كانت تضع علامة على يد الناخب عند اعطائه صوته ، سواء أكان يملك بطاقة انتخابية أم لا (٥٤) .

فلقد قام لويس عوض بدور مشابه للدور الذى قام به العقاد من قبل فى تصديه للطغيان ، حيث انشغل بقضية الحرية والدستور ، تلك القضية التى وهب العقاد نفسه لناصرتها ، حتى ان لويس عوض كتب ثلاث مقالات متتالية عن قضية الدستور ، كانت الأولى فى ١٥ مارس ١٩٥٤ ، والثانية فى ٢١ مارس ١٩٥٤ ، والثالثة فى ٢٣ مارس ١٩٥٤ ، وتدور المقالات الثلاث فى فلك الدفاع عن حقوق الانسان وحريته وحقه فى المساواة ، حيث يرى أن الشعب له حقه فى حماية دستوره يقول لويس عوض « لا حامى للدستور الا الشعب ، فاشركوا الشعب فى حماية الدستور » (٥٥) .

وقضية الحرية كانت من أهم القضايا التى مارسها عباس العقاد فى حياته ، حيث يرى أنه لابد من حرية الانسان كيما يعبر عن رأيه وفكره ، وللعقاد مواقف كثيرة تناصر الحرية ، وخاصة حرية الفكر ، مثل موقفه من قضية طه حسين ، عندما نشر كتابه « فى الشعر الجاهلى » ١٩٢٦ ، حيث دعا فى موقفه الى حرية الرأى والفكر ، وأن تنظر فى الأدب متحررين من كل مذهب وعقيدة ، سوى البحث التحليلى (٥٦) .

تأثر لويس عوض بشغف العقاد بالحرية ، فعشق الحرية ، وأصبحت جزءا منه ، حتى تبلور هذا التأثر بلهيب الحرية ، فكتب قصيدا منثورا ، يرمز فيه لمصر بعنوان « معشوقتي السمراء »(٥٧) ·

وكتب قصيدا منثورا بعنوان « معشوقتي الحمراء » ويرمز به الى الحرية (٥٨) :

● الاشـــــتراكية :

لقد وجد لويس عوض في العقاد وفي كتاب جيله كالمازني وهيكل وسلامه موسى وطه حسين الكثير عما كان يبحث عنه ، ولكن العقاد وجد الذي بدا له ـ في الفترة المبكرة ، وخاصة خلال أعوام : ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ـ أنه قادر على تحريك وجدانه ، والاجابة على كثير من تساؤلاته الفكرية والأدبية والفنية ـ على حد قوله ـ ولهذا قرأ « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ســـاعات بين الكتب » جمـــلة مرات حتى قبل أن يكمـــل دراسته (٥٩) ·

ويؤكد لويس عوض على مطالعته المبكرة كتاب « الفصول » بقـــوله :

« كان اول كتـــاب قرأته للعقـاد هو كتاب الفصول ... وكنت يومئذ فى الثانية عشرة من عمرى ، وفهمت أكثر ما جاء فيه ، ورغم ان قوامه كان دراسات جادة عن نيتشه ، وفيكتور هوجو ، وماكس مولر ، وجوستاف ليبون ، وكارليل ، وطاغـــور ، وغاندى ، والمعرى ، وابن زيدون ، ومختار ، وراغب عياد » (٦٠) .

وكانت فكرة الاشتراكية من أهم القضايا التى وجدها لويس عوض فى كتاب « الفصول فطالع ارهاصاتها الأولى ، ووقف على اسسها النظرية ، فى هذا الوقت المبكر من عمره ، حتى أصبحت ملحبا من مذاهب تفكيره وتوجهه الذى اعتنقه طوال حياته .

ويشير العقاد فى كتاب « الفصول » الى مفهومه للاشتراكية ، فيقـــول :

« اذا كانت الاشـــتراكية على هذا التقـدير عرضا للعلة ، وليست هى العلة نفسها ، فلماذا يجدينا أن نمحوها وتكمم أفواه الداعين اليها ، وماذا فى محوها من الدواء للانحلال والتدهـور الذى لا مفر منـــه ؟ الا يكون ذلك كمعـــالجة الجدرى بنزع قشـــور طافحة من ظاهر البشرة وترك جرثومة تسرى فى الـــدم وترتع فى باطن

الجسم ولا يلتفت اليها ، فيعمل عمل الجد على استئصال شأفتها ، وتخفيف ضررها !! ، فان كان ثمة دواء فليكن الدواء للعلة الأصلية ، والا فلا معنى للقدح في الاشتراكية ولا فائدة من اضطهاد دعاتها .. » (٦١) .

لقد تأثر لويس عوض بأفكار العقاد التي أجابت على كثير من تساؤلاته الفكرية في المرحلة المبكرة ، فكان طبيعيا أن يعتنق فكرة الاشتراكية التي طالع أسسها النظرية في كتاب الفصول كما أسلفنا ، ويصرح لويس عوض بهذا التأثر فيقول :

« كنت احسب زمنا ان الذي عرف جيلي بفكرة الاشتراكية هو سلامة موسى ، فاذا بي اجد ان العقاد هو اسبق الذين وضعوا أسسها النظرية في بلادنا ، ولولا اني احب الاحتياط في القول لقلت ان العقاد هو ابو الاشتراكية المصرية ، ففي كتابه الفصول الذي نشر عام ١٩٢٢ بحث مستفيض عن سر تطور الأمم ، يدافع فيه عن المذهب الاشتراكي .. » (٦٢) .

وقد بدأ مفهوم الاشتراكية يكشف عن نفسه عند لويس عوض ، عندما أعلن عن تصوره للأدب ، وعلاقته بالانسانية والحياة ، فقد دعته جريدة « الجمهورية » للاشراف على صفحة الأدب بها (١٩٥٣ ــ ١٩٥٤) ، واتخذ شعارا بها « الأدب في سبيل الحياة » (٦٣) ، غير أنه حدد مفهومه للاشتراكية التي

تبناها ، وسار فى أفقها حتى نهاية حياته ، أصبحت مذهبة فى الفكر والأدب ، فيقول : « الاشتراكية فكرة انسانية أولا وقبل كل شئ ، فاهم خصائصها اذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لا تعرف الحدود .. وخلوها من التعصب المقيت ، وتحررها من المذهبية الضيقة ، واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم انسانية الانسان .. الاشتراكية السليمة دعوة انسانية مستنيرة ، فهى تعرف أن هدفها الأول هو توكيد انسانية الانسان ، وتعرف أنها مرحلة تاريخية محددة » (٦٤) .

ويرى لويس عوض أن الثقافة الاشتراكية لا تبنى ولا تقوم على التخلف والرجعية والجهالة ، ولا تنهض فى ظل القهر والسلطة التى تمجد الأمية وتحارب الثقافة ، وتطلق على من تظهر عليه آية الاشتراكية منحرفا ، كما أن الاشتراكية لا تقوم على سواعد قوم يرون فى الثقافة التراثية والكتب القديمة غايتهم ، ولا يعرفون شيئا عن تاريخ بلادهم .

وترفض الاشتراكية الانعزال عن الحضارات الأخرى والعالم بدعوى القومية ، كما أنها فى الوقت ذاته لا معنى لها الا بالاقرار الشخصية القومية داخل الاطار الانسانى ، وترفض الاشتراكية التبعية التى لا رأى لها ولا نظر (٦٥) .

ويكشف لويس عوض عن وجه اشتراكيته التى تبناها بصورة أكبر ، فيقول :

« لو كانت اشتراكيتنا مجرد اشتراكية قومية خلت من القومات الانسانية ، لكانت نازية او

فاشية ، وحاشــا ان تكون كذلك ، ولو كانت اشتراكيتنا عالمية خلت من المقومات القومية لكانت وهما من تلك الأوهام الفوضوية التى نبغ فيهـا مفــكرو اليهود ، وربما اصطنعوها اصــطناعا ليقضوا على القوميات .. ولو كانت اشتراكيتنا مادية الوسائل والغايات ، خالية من الفكر وروح المثالية ، فلن يخرج من مجتمعنا الا مسخ شائه ، ولو كانت اشــتراكيتنا محض رؤية روحــانية لا تجابه مقومات الحياة المادية لكانت قصرا باذخا يشيد على الرمال ، كذلك لو كانت اشتراكيتنا نظاما اجتماعيا شــموليا حديديا لا يفــكر الا فى الجماعة ، ويســحق شخصية الفرد بكلكله ، لعدنا الى مجتمع النمل والنحل وقطعان الجراد . ولو كانت اشتراكيتنا حبرا على ورق ، ومجرد شعار اجوف يخدر الجماهير ، لم يترك للفرد ان يعربد فى كل مكان بلا قيود ولا حدود ، لكان من المحال ان يتسع بيننا القطاع العام بالملكية العامة والخدمات العامة ، ليحول مســتقبلا دون عودة الاستغلال الفردى الى الظهور .

فاشتراكيتنا ـ اذن ـ تتسع لكل هذه المعاني، ويجب ان تتسع لها بحيث تخرج من كل هذه المتناقضات انسجاما تشتد به خصوبة الحياة . هذا ما يجعل من اشــتراكيتنا مذهبا انســانيا يسعى لخدمة الحياة الانسانية المادية والروحية ،

مجتمعا وأفرادا ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، في حدود هذا الوطن لجميع بنى البشر .

الاشـــتراكية اذن كمـــا نفهمهـــا مذهب انســـانى » (٦٦) .

يتضح مما سبق أن لويس عوض قدم صورة لاشـــتراكية توفيقية ، تقوم على التآلف والتصالح بين المتناقضات ، فهى قومية وعالمية فى آن ، ومادية ومثاليـــة فى آن كذلك ، كما تقوم على الجماعية والفردية ، حتى تخرج من كل هذه التناقضات انسجاما تشتد به خصوبة الحياة على حد قوله .

وفى اعتقاد الباحث أن ما قدمه لويس عوض لاشـــتراكيته لم تكن صورة لاشتراكية توفيقية ، ولكنها ــ من وجهة نظرنا تلفيقة ــ حيث تبتعد عن أرض الواقع بمساحات شاسعة ، ولا يمكن أن تشيد وتقوم على هذه الرؤية ، غير أنه « قدم لنا صورة يتوبية لاشتراكية محددة ، ومجتمع اشتراكى محدد ، وهى اشـــتراكية انســـانية ، وكثيرا ما يطلق عليها « اشتراكيتنا » أى اشتراكية الحقبة الناصرية التى كانت تتلمس طريقتهـــا الزاخـــرة بكـــافة التناقضـــات والسلبيات » (٦٧) .

ومن الضرورى أن « نرد ذلك العمل الى ظروف مجتمع الدكتور لويس عوض فى ذلك الوقت والنظام الســائد حينئذ ، الذى يرفع عاليا راية البطش بالخصوم ، فقد كتب دراسته عن « الاشتراكية والأدب » بعد خروجه من المعتقل فى منتصف ١٩٦١ » (٦٨) .

❋ التجديد فى الشـــعر :

لقد انحاز العقاد ومعه شكرى والمازنى الى التجديد ، رغبة فى مسايرة العصر ، فتمردوا على شعر التقليديين المحافظين ، واحتوى

كتاب « الديوان » الرؤى المبشرة بالرغبة التجديدية ، ولكن الدعوة الى التجديد اتضحت معالمها في : مقدمة « الديوان » في الأدب والنقـــد » (٦٩) ·

ويصرح العقاد : « قد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل ، وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناما عبدت قبلها ، وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح ، وتعريفه في جميع حالاته ، فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادىء الحديثة » (٧٠) ·

وجد لويس عوض في نفســه صـدى وهوى لتقبل الدعوة والتأثر بها ، فقد كشف عن توجهه الثورى ، ورغبته في التجديد ، والخروج على السائد المطروح الذى يمثله الشعر التقليدى المحافظ ، وجاءت شرارة العقاد التجديدية لتفجر الرغبة المضطرمة في نفسه ، حتى عبر عن معتقده التجديدى في أول بيان نقدى تشمله مقدمة ديوانه الشعرى (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) الذى أصدره في ١٩٤٧ ، طرح في هذا البيان فكرة الهدم والخروج على المألوف السائد والتعبير البلاغى القديم ، وقد افتتحه لويس عوض بقوله : « حطموا عمود الشـــعر ، لقد مات الشـــعر العربى ، مات عام ١٩٣٢ » (٧١) ·

ســـلامة موسى (١٨٨٧ ـ ١٩٥٨) :

ســـلامة موسى أحد الينابيع المتدفقة الهائجة التى نهل منها لويس عوض وروى ظمأه ، فقد تأثر به تأثرا باكرا ، يعود الى الى سنة القضية ، منذ أن كان طالبا في مدرسة المنيا الثانوية ، « كان

عام ١٩٣٦ هو العام الذى تعرفت فيه شخصيا على أساتذتى الثلاثة : طه حسين ، والعقاد ، وسلامة موسى ، بعد أن كنت قد التهمت مؤلفاتهم فى مدرسة المنيا الثانوية » (٧٢) .

وقد تعرف على سلامة موسى شخصيا فى العام نفسه « وحدث أن قابلت » بنديانى » يعقوب فام الذى بادرنى بالســؤال : لماذا لا تتردد على جمعية الشبان المسيحية كان ســلامة موسى يحاضر أسبوعيا هناك ، يعرض كتبا ، ويحلل أفكــارا ، وينير العقول ، وذهبت فعلا ، عرفنى يعقوب بســلامة موسى .. وكانت فرصتى عظيمة بالتعرف على هذا الرجل العظيم ، ولم أجد فارقا يذكر بين كتاباته وشخصيته .. وكثيرا ما كــان يعيرنى الكتب من مكتبته الخاصة ، وهو الذى وجهنى الى قراءة برنارد شو و هـ . ج . ولز ، كان رجلا مرتب التفكير وحادا على عكس العقاد الذى كان صاخبا حادا فى تناول الآخرين » (٧٣) .

لعب سلامة موسى دورا مهما فى تشــكيل وعى لويس عوض وتوجيهه فى الفترة الهامة من حياته ، فترة النمو الثقافى والفكرى ، فهو « أسبق من فتحوا عينى على الأدب الروسى . وكان شــديد الاهتمام بمكسيم جوركى ، ولكنه نصحنى أيضا بقراءة « الحرب والسلام » War and Peace ، و «أنا كارلينا» Anna Karenina لتولســـتوى Tolstoy ، و « الجــريمة والعقــاب » Crime and Punishment ، و « الأخـــوة كرامــازوف » The Brothers Karamzao لدستويفسكى Dostoevsky (٧٤) .

كما استطاع سلامة موسى أن يفتح الطريق أمامه ، حيث جعله يبصر آفاقا جديدة ، ويكون موقفا واعيا لطبيعة عصره الذى يحياه ، فوجه قراءاته فى اتجاه واضح المعالم :

وما أن قرأت سـلامة موسى حتى وجدت فيه الحل الأكثر لمشاكلي ... كان يكتب عن فهم الفكر الانساني في عصرنا هذا وفي مقدمته كان يكتب عن آدلر ، ويونج ، وبرتراند رســل ، وغيرهم ، فنحس تحت الايقاع ، اننا لا نتابع فكر الماضي وحده ، ولكن نتابع فكر القرن العشرين ، وكلما قرأنا له ازداد احساسنا باننا نعيش في القرن العشرين ، نشارك في أفكاره ، ونفكر مع مفكريه رغم نقص المامنا باللغات الأجنبية » (٧٥).

استطاع سلامة موسى أن يؤثر في حياة جيل بأكمله ، حيث كان مرشدا لوعيه وتفكيره ، ذلك الجيل الذى عرف بجيل المثقفين المصريين الذين أفرزتهم ثورة ١٩١٩ . يقول لويس عوض عنه : « وأعتقد أنه علم جيلا كاملا من الراديكاليين المصريين ، وأن أثره فيهم لا يمحى ، بمحاضراته ومقالاته ومواقفه وكفاحه ، كان نموذجا فريدا بين قادة الفكر المصرى » (٧٦) .

بين سلامة موسى ولويس عوض :

ا ـ مفهـــوم الأدب :

مفهوم الأدب عند سلامة موسى يكشف جانب « الديمومة » ، والحركة المستمرة نحو المستقبل . والأدب في تصور سلامة موسى لم يكن تصويرا أو نقلا أمينا لواقعه وللحياة ، انما هو نقد لهما وتجاوز . وبذلك يتكشف الوجه الجميل للحياة من الوجه الدميم ،

وفى ذلك يكمن الوعى والتطور والتغيير الملح لرغبة الانســـــان المعـــاصر .

فالأدب عنده أدب مشروط « أدب ملتزم » ، ومعنى هذا أن الأدب يجب أن يكون معنيا بالانسان وقضاياه ، وأن يسعى الالتزام الى تغيير واقع الانسان نحو حياة أفضل وأجمل ، ولا يعنى هذا أن يتحول الأدب الى دعاية أو خطابة ، ويهمل خطه الأول ، وهو الجانب الفنى ، والأدب الجيد يمتزج فيـــه الجانب الفنى مع الجانب الفكرى فى نسيج واحد .

وتبلور مفهوم الأدب المرتبط أو الملتزم نتيجة لتأثير الفـــكر الماركسى الذى انتشر فى عديد من دول العالم ، ولم تصبح غاية الأدب غاية جمالية فقط ، بل يجب أن يصبح دعامة من دعائم تطور المجتمع وربطه بقضايا الانسان المعاصر وهمومه وانسانيته ، وفى هذا الصدد يشير سلامة موسى بقوله :

« والأدب المرتبط أو الأدب الملتزم الذى يحتم علينـــا أن تتناول المشـــكلات الاجتماعية ، لأن الأديب مســـئول ، ومســـئوليته امام المجتمع والانســـانية ، فيجب أن يقف على الدوام ضد الحرب والاستعمار ، وضد احتقار المرأة ، وضد التفـــاوت بين الجنســـين فى الحقـــوق المدنية والدستورية والاقتصادية ، كما عليه أن يدعو الى انصـــاف العمـــال ، والى دعـــوة الحب بين الجنســـين » (٧٧) .

وفى هذا النص دلالة على أن الأدب فى تصور سلامة موسى تحول الى أدب دعائى واصلاحى على حساب الجانب الفنى فى مفهوم

الأدب ، وهناك فرق شاسع بين أن ينطلق الأدب من خلال رؤية تحمل فلسفة الأديب للحياة والواقع ، وبين أن تحدد للأديب موضوعات وقضايا يمشي خلفها ، وفي هذا يخرج من الالتزام الى الالزام ، ويخرج على الجانب الفني ، وجانب الخلق ، ويتحول الأديب الى التسجيل والرصد ·

وقد تأثر لويس عوض بهذا المفهوم للأدب ، وظل ملتزما به حتى نهاية حياته ، ففي تصوره لماهية الأدب يقول : « كنت دائما أفضل فلسفة الأدب للحياة ، على فلسفة الأدب للمجتمع ،لا لأنى أستهين بالمجتمع والتمس التعمية في شيء مجرد وهو الحياة ، ولكن لأن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له ، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا » (٧٨) ·

كما أن فكرة الالتزام في الأدب ، أو الأدب الملتزم التي تبناها سلامة موسى ودعا اليها ، ترددت كثيرا في تعبيرات لويس عوض « انني أنتمي الى مدرسة الالتزام في الأدب » (٧٦) ·

ويكشف لويس عوض مفهومه للالتزام والايمان به ، فيقول :

« أنا من المؤمنين بضرورة الالتزام في الأدب والفن ، بل أؤمن أن لكل أدب وفن راق رسالة يحملها الى الكافة من بني الانسان ، وأؤمن بأن الالتزام ينبغي أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة، على الاختيار ، فاذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام ·

وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياه مقدم على كل نوع من الالتزام ، وتحرير الانسان عندى

مقدم على تحرير اى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات الشـــعبية ، لأن تحرير الطبقات الشـــعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الانسان » (٨٠) .

الأدب مرتبط وملتزم — فى رأى لويس عوض — بالانسان وقضاياه ، وحركته الدائمة نحو التقدم ، والأديب عليه أن يختار لأدبه أنقا يتناسب مع وعيه وادراكه لعصره وقيمه ومبـــادئه ، والا يسقط تحت براثن القهر والسلطة ، والالتزام ، ولابد أن يتمتع الأديب بحرية كاملة ، وأن تكون له الارادة فى الاختيار ، والحرية والارادة هما الخط الفاصل بين الالتزام والالزام ، ومن أجل ايمانه بالالتزام على هذه الصـــورة طرح شعاره الذى ينادى به « الأدب للحياة » ، وذلك لا يعنى فقدان الأدب لهويته الفنية ، وفكرة الالتزام فى الأدب نشـــطت نشـــاطا كبيرا فى الأدب المصرى فى أوائل الســـتينيات (٨١) .

* الاشـــتراكية :

لعب سلامة موسى دورا مهما فى توجيه لويس عوض نحو دراسة الاشتراكية والتأثر بها منذ وقت مبكر ، يرجع الى قراءاته الأولى، فهو الذى فتح عينه على الفكر الاجتماعى والأدب الاشتراكى :

« قاد سلامة موسى خطاى نحو الاشتراكية ، فوجهنى الى قراءة برنارد شو Bernard Show أكاد أقول من الجلدة للجلدة ، وكان يناقشـــها معى كل أسبوع ، ويشرح لى العـــلاقة بين الأدب

والمجتمع ، ومعنى الواقعية الاشتراكية ، ومعنى الفابية « Fabianism » .. ومن سلامة موسى سمعت لاول مرة عن كنجهام براهام Cannenghan Graham ، والاشـــتراكية الفائيــــة وعن بياتريس وب Sidney and Beatricewebb . وكتابهما الشـهير « لشـيوعية الســـوفيتية » « حضارة جديدة » (٨٢) .

ويشير لويس عوض الى دوافع اعتناقه ، والى المؤثرات الأولى لتبنى مفهوم الاشـــتراكية فيما بعد فيقول : « وربما بتأثير ســـلامة موسى على وجه القطع ، وربما بتأثير الأزمة المالية وتفشى البطالة وتعاقب ديكتاتورية محمد محمود واسماعيل صدقى ، بدأت أجنح الى الفكر الاشتراكى » (٨٣) .

ويكشف رجاء النقاش هوية الاشتراكية وجذورها عند سلامة موسى فيقول :

« الاطار العام لافكار سلامة موسى يتمثل فى فكرة الاشتراكية ، وقد اخذ هذه الفكرة عن طريق الأدب قبل ان ياخذها عن طريق السياسة ، وباعث هذه الفكرة فى نفسه ، ومعلمه الأول فى مجالها هو برنارد شو ، لقد قراه سلامة موسى وتاثر به اشد التاثير ومن هنا كانت النزعة الاشتراكية عند سلامة موسى نزعة فابية ، اى انها تاثرت بالجمعية الفابية التى كان برنارد شـــو اكبر اعلامها ، ولقد تاسست هذه الجمعية فى انجلترا سنة ١٨٨٣ ، واسم الجمعية مشـــتق من اسم

القائد الرومانى فابيوس والذى كان يناور العدو التى ينهك قواه دون ان يشتبك معه وجها لوجه ، والعلاقة بين اسم القائد واسم الجمعية هى ان الجمعية كانت تؤمن بالتدرج ، ولم تكن تؤمن بالقطرة ·· » (٨٤) ·

يتضح تأثر لويس عوض بتلك الدعوة التى ذهب اليها سلامة موسى لمفهوم الاشتراكية ، الذى يهدف الى الانسان ، وباعتبارها فكرة انسانية · يقول لويس عوض : « الاشتراكية فكرة انسانية أولا وقبل كل شئ ، وبحكم أنها فكرة انسانية أولا وقبل كل شئ ، فاهم خصائصها اذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لا تعرف الحدود ، فاول ما تتميز به النظرة الاشتراكية السليمة خلوها من التعصب المقيت وتحررها من المذهبية الضيقة ، واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم الانسان » (٨٥) ·

وعلى الرغم من أن الاشتراكية تعرف ان هدفها الأول هو توكيد انسانية الانسان ، يعترف لويس عوض بانها مرحلة تاريخية محددة · وفى هذا نستطيع أن نقول ان التطبيق العملى للاشتراكية كشف عن عدم انسانيتها بدليل أنها انهارت فى معقلها الكتلة الشرقية ، وخاصة الاتحاد السوفيتى السابق ·

❋ الخروج على الفصحى :

لقد دعا سلامة موسى الى الخروج على اللغة العربية الفصحى واستعمال الخط اللاتينى بدلا من الخط العربى فى الكتابة زعما منه بأن اللغة الفصحى أصبحت لا تساير عموم الحضارة الحديثة ،

وان اللاتينية هى لغة العلم والحضارة الحديثة ، وأنها سبب فى تقدم الشعوب . فيقول :

« سنضطر الى اتخـاذ الخـط اللاتينى راضين او كارهين .. ولكن ما الذى يدعو العالم العربى الى اتخاذ الخط اللاتينى ؟ هو عموم الحضـارة العصرية فان هذه الحضـارة التى ولـدت فى اوربا ، (بل فى انجلترا) هى حضـارة العلم والصناعة ، وهى تنمو الآن فى انحاء العالم ، وكل امة تريد ان تتحضر يجب ان تتخذ من الثقافة العلمية أداة لرقيها الاجتماعى وهذه الثقافة غير ممكنة فى لغتنا ، كمـا تكتب الآن بالهجـاء العـربى » (٨٦) .

هذه الدعوة الرامية الى قطع العلاقة مع اللغة الأم (الفصحى) باستعمال نسق مغاير ، دعوة فاشلة ، تهدف الى فصل الشعوب العربية عن تراثها وحضارتها وقيمها ومبادئها وشرائعها التى ينطوى عليها الكتاب المنزل .

واتصال لويس عوض المبكر بسلامة موسى وأفكاره ، جعله يعتنق دعوة تهدف الى الخروج على الفصـحى (٨٧) ، وذلك بالدعوة الى استعمال اللهجة العامية بدلا من اللغة الفصـحى ، يقول لويس عـوض :

« انه كان سنة ١٩٣٧ يتعلم مبـادئ اللغة الايطالية .. واسترعى انتباهه ان البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الايطالية اقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها

الشخطة المصرية .. فعجبت لاصرار المصريين على اللغة المقدسة ، وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل هذا الديوان .. » (٨٨) .

طــه حســين (١٨٨٩ – ١٩٧٣) :

يعد طه حسين من أهم المؤثرات التى أسهمت فى تكوين لويس عوض الثقافى والفكرى ، وقادت توجهه الى منطقة العقل والبحث العلمى ، ويرجع اهتمام لويس عوض بطه حسين – بوصفه رائدا وجد فيه الاجابة على كثير من الأسئلة – الى تلك المرحلة المبكرة من عمره ، التى سبقت دخوله الجامعة « تأخرت فى اكتشــافى طه حسين الى ما بعد المرحلة الثانوية ، وخروجى من فلك العقاد ، وكنت بلغت الرابعة عشرة تقريبا » (٨٩) .

واذا كان طه حسين أكثر العناصر المحلية المبكرة تأثيرا فى تكوين لويس عوض – من حيث التوجه الجامعى والفــكر العقلانى والانتمــاء الحضــارى والهــوية الثقافيــة – فان لويس عوض أيضا « كان الامتداد الأكثر قربا الى طه حسين » (٩٠) ، فهو من بين الرواد الثلاثة : (العقاد ، سلامة موسى ، وطه حسين) « وأكثرهم فاعلية فى تأسيس ثقافته الانســانية ، بدءا من دراسة اليونانية واللاتينية ، وانتهاء بثقافته المصرية ، مرورا بالتعمق فى التراث العربى الذى تلقاه من الطفولة الى الصبا » (٩١) .

ويكشف لويس عوض عن بدء صــلته بطه حسين فيقول : « لم أكن قد التقيت بطه حسين شخصيا منذ أن دخلت كلية الآداب فى المرة الأولى عام ١٩٣١ حتى عام تخرجى منها عام ١٩٣٧ الا مرة واحدة ، وذلك عندما زرته فى داره بمصر الجديدة لأرجوه أن ييسر

لى مجانية التعليم فى الجامعة عام ١٩٣١ · ولكن منذ ذلك التاريخ ارتبطت به ارتباطا روحيا وفكريا ولا سيما منذ أن انضم الى جماهير الشعب فى مناهضة ديكتاتورية صدقى باشا الأولى والمطالبة بعودة دستور ١٩٢٣ » (٩٢) ·

وقد استأثرت الثقافة اليونانية بالجانب الأكبر من انتـــاج طه حسين فى الفترة الواقعة بين ١٩١٩ ــ ١٩٢٥ عندما كان يعمل أستاذا لتاريخ الأدب العربى بكلية الآداب فأنتج « صحف مختارة من الشـــعر التمثيلى عند اليونان » ١٩٢٠ ، « نظام الأثينيين » ١٩٢١ ، و « قادة الفكر » ١٩٢٥ ·

فتح لويس عوض عينيه على هذه المؤلفات فى سنه الباكرة ، وعكف على درسها حتى فتحت أمامه الآفاق نحو الثقافة اليونانية ــ العربيـــة : « وقد عكفت على كتبـــه طالبـــا الواحـــد تلو الآخر ، أدرسها فى امعان ، وأناقشها مع زملائى من الشباب المثقف فى تلك الأيام ، وآخذ منها المفاتيح الى المصادر الأولى فى الأدب العربى وفى الأدب اليونانى وفى الأدب الفرنسى ، كذلك تشربت المناخ الذى كان يشيعه طه حسين بشخصيته وبدروسه معاً» (٩٣)·

هذا الانحياز لطه حسين ، أتى ثماره فى إيقاظ رغبته ، وإالميل الى الاتصال بهذه الآداب ، فكتب « نصوص النقد الأدبى اليونانى » وكتب المسرح العالمى من اسخيلوس الى آرثر ميلر ، لخص فيه سبع وثلاثين مسرحية من المسرح العالمى ، من اليونان القديمة الى اليوم ، ثم كان كتابه « ثورة الفـــكر » امتدادا لتأثره بكتاب طه حسين « قادة الفكر » ·

وقد تجلى تأثر لويس عوض بالثقافة اليونانية وأساطيرها فى ديوانه « بلوتولاند » حيث انتشرت فى الديوان الأساطير اليونانية ،

وكلمة « بلوتو » تعنى اله الثراء واله الموت عند اليونان ، وفى هذا يعترف لويس عوض بقوله : « لقد تعلمنــــا حب اليونان أول ما تعلمناه ايقاعا على أستاذنا طه حسين » (٩٤) .

وقد كانت الحرية عند طه حسين هى الحياة نفسها ، والايمان بالعقل والتحليل لا يعلوهما شىء ، وكل شىء يجب أن يخضع للبحث العلمى : « كانت الحرية دائما عند طه حسين فى العشرينــــات وما قبــــل العشرينــــات جوهرا فردا ، ولكنها كانت حريــــة العقل المثقف لا حرية المجتمع بأشمل معانيه ، كانت حرية الأستاذ فى أن يبحث وأن يفكر وأن يعبر ، وأن يتحدى كل قيد فرضته التقاليد المتحجرة أو عواصف الدهماء » (٩٥) .

لقد تأثر لويس عوض بالحرية الكاملة فى البحث والتحليل ، تلك النزعة التى تبلورت فى نفسه ـ بفعل طه حسين ، فالدوافع التى حدت بطه حسين لكتابة مؤلفه « فى الشعر الجاهلى » تشابه الدوافع التى أشعلت فى نفسه الرغبة فى كتابة مؤلفه « مقدمة فى فقه اللغة العربية » (٩٦) ، و « ان اجراءات المصادرة التى تعرض لها الكتابان تكاد تكون متشابهة ، مما يشير الى تشابه الاجتهاد فى اثارة الرأى العام حولهما » (٩٧) .

ويعد لويس عوض امتدادا مستنيرا لمسيرة الرواد الثلاثة فى علاقة تكاملية ، حيث تضافرت فى نفسه مثالية العقاد ، ومادية سلامة موسى ، وعقلانية طه حسين واستطاعت هذه المؤثرات أن توجهه توجها ثوريا مميزا (٩٨) .

* **كريستوفر كودويل** Christopher Cowdwell :

لقد تمكنت النزعة الثورية من نفس لويس عوض ، تلك النزعة التي تكونت بفضل عوامل عديدة — عرضنا لها — حتى بدا رافضا للقيم الموروثة ، كما في مقدمة ديوانه « بلوتولاند » ، وهذه الثورية هي التي جعلت لويس عوض ينحاز الى الشباب متأثرا في هذا بأفكار كريستوفر كودويل « الناقد الماركسي الانجليزي الذي استشهد دفاعا عن الجمهورية في الحرب الأهلية الأسبانية » (٩٩) ٠

وقد تأثر لويس عوض بأفكار كريستوفر كودويل في فكرة المقدمات التي ضمنها لبعض مؤلفاته ، خاصة التي حملت بذور منهجه النقدي ، مثل مقدمة كتابه المترجم « فن الشعر » لهوراس ، ومقدمة « بروميثيوس طليقا » لشيلي ، وكتابه « في الأدب الانجليزي الحديث » ٠

وفي هذه المقدمات دفع لويس عوض بفكرة الأدب المرتبط ، وطرح فكره الاجتماعي متأثرا في ذلك بأفكار كريستوفر كودويل ٠

وعن تأثره بالنزعة الماركسية التي بدت واضحة في فترة ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ ، عندما كان يكتب مقالاته في مجلة الكاتب المصري ، التي كان طه حسين يشرف عليها آنذاك ، يكشف لويس عوض عن بذور تأثره التي سبقت انحيازه لأفكار الناقد الانجليزي كريستوفر كودويل ، فيقول : « وقد أتيح لي أيام الطلب في جامعة القاهرة أن أدرس الماركسية ومختلف النظم والمذاهب دراسة منهجية كمادة من المواد المقررة في قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب ٠٠ وكان لوين هولواي يدفع الى بكتب ماركس والجلز وسوريز ، أما ديفز فكان يدفع الى بكتب الفابيين » (١٠٠) ٠

ولم يكن لويس عوض شيوعيا بالمعنى التقليدى للكلمة ـ كما يذهب البعض ـ فقد كتب روايته « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » ، أدان فيها الحركة الشيوعية المصرية ادانة كبيرة وبالغة القسوة ، واتهامها بالارهاب الدموى .

واذا كان لويس عوض قد أكد أن كارل ماركس قد أجهز عليه (١٠١) ، فانه يبرز قيمة الانســـانية التى تؤكد قيمة الفكر الاشتراكى الراديكالى ، فهو « لم يكن ماركسيا بالمعنى التقليدى ، أو حتى بالمعنى الصارم للكلمة . ان ماركسيته الانسانية تمتد بحرية العقل الى امكان التمرد على الماركسية نفسها ، وتنفى من الماركسية ما يجعل الزمن بالانسانية الجديدة نقيضا لها فى غير حالة خصوصا فى مبـــدأ الحرية الفـــردية الــذى لم يتخل عنه قــط لويس عـــوض » (١٠٢) .

●

* محمـــد منـــدور :

محمد مندور هو ابن الجيل الذي ينتمي اليـــه لويس عوض « ذلك الجيل الذي أعقب ثورة ١٩١٩ ، وتبلورت مفاهيمه من خلال النتاج المحموم المضطرب » (١٠٣) .

ويعد محمود مندور عاملا فعالا في توجهه لويس عوض منذ أن التقى به في فرنسا ابان ايفاده في بعثة علمية ، وتوطدت العلاقة بينهما منذ ذلك الحين :

« التقيت في باريس بمحمد منـــدور سنة ١٩٣٧ م ، وكنت يومئذ في طريقي الى مقر بعثتي في انجلترا ، لازمني يومين أو ثلاثة ليطلعني على معالم باريس ، فكان ينتقل بي من السوربون الى البانتون الى نوتردام الى الانفاليد وغير ذلك بين الآثار الباقية ويشرح لي تاريخهـــا ، ويحلل لي قيمتها . وفي الطريق كنا نتجـــادل في الأدب والفن ، والسياسة والاجتماع ، فادركت لأول وهلة انى ازاء شخصية خطيرة » (١٠٤) .

ويضيف لويس عوض كاشفا عن الدور الذي لعبه مندور في تكوين عالم المعرفة عنده فيقول : « ولكن الذي أقطع به انى اخذت عنه اشياء عديدة أعدها من أسس تكويني الحالي . فمندور هو

الذى ألهب فى حب اليونان الذين فتن بهم الى حد الهوس أولا بحكم تخصصه ، وثانيا بحكم اقامته الجديدة فى باريس التى قيل انها تحس بقلب أثينا ، وتفكر بعقل روما .. كذلك ألهب مندور طموحى الى دراسة الأدب الفرنسى » (١٠٥) .

ويصرح لويس عوض بأثر مندور فى اثراء ثقافته وفكره وتوجهه ، فيقول :

« كنت أيام الطلب فى الجامعة اقرأ راسين وبوالو وهوجو فاقول والله ما هذا بأقل من شكسبير وبوب وشيلى وان اختلف عنه ، فكان أساتذتى ينهروننى نهرا شديدا ، فالثور فى أعماقى دون أن أعرف لثورتى سببا واضحا الا ثورة الثائر على من يريد أن يحجب النور عن بصره بعصابة ثقيلة ، فلما التقيت بمندور علمنى كيف أحب رونسار وبودلير وفرلين ورامبو ، شهورا وشهورا قضيناها معا ولا حديث لنا الا الآداب الأوربية .. ومندور ثالثا هو الذى عمق فى نفسى حب العمارة والنحت والتصوير .. ومندور هو الذى عمق احساسى بالجمال ، وقوى التفاتى الى الجانب الشكلى فى الآداب والفنون ، فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتا الى مادة الفن ومضمونه منى الى صورة الفن وشكله ، أى الى ماذا يقول الفنان وليس الى كيف يقوله . ومندور هو الذى أنقذنى من اقليمية الثقافة ، تلك اللعنة التى تنزل بكل من يطلب العلم فى بلاد الأنجلو سكسون » (١٠٦) .

لعب محمد مندور دورا مهما فى اثراء ثقافة لويس عوض وفكره ، حيث فتح عينه على الشعر الفرنسى الذى يمثل اتجاها يتوام مع نزعته الثورية : شعر الحساسية الجديدة فى فرنسا ، كما لعب دورا فى تفجير قدراته التشكيلية فى الفن ٠

وفى تصورنا أن المؤثرات التى تعرض لهـــا لويس عوض ، وتضافرت فى تكوين ثقافته وفكره حياته للمنزع الثورى بدءا بالمناخ العام السائد فى عصره سياسيا وثقافيا وفكريا ، وانتهاء بالعوامل الخاصة المباشرة فى تأثيرها ، فقد حدت به هذه المؤثرات نحو الجديد والنضال من أجل الحرية والعدل وانسانية الانسان ، وملأت نفسه بالحوار والرفض والتمرد على الثبات والجمود اللذين لا يتلاءمان مع متطلبات عصره الفكرية والذوقية ، وأصبح لا يقنع الا بالعقل والبحث العلمى ٠

وقد تجسدت هذه النزعة فى انتـــاجه الترجمى والنقـــدى والابداعى والفكرى ٠

★ نتاجه / مؤلفاته :

ترك لويس عوض نتــاجا أدبيـــا « تكامل فى جهد ثلاثى الأطراف : (الترجمة ـ الابداع ـ النقد) ، وكل بعد من هذه الأبعاد كان يؤكد البعد الآخر ويتجاوب معه » (١٠٧) ، حتى اكتمل مشروعه مرتكزا على هذه الأبعاد ٠

اولا : الترجمـــة :

بدأ لويس عوض نشاطه فى الترجمة حينمـا كان طالبـا فى جامعـة كمبريدج بانجلترا عام ١٩٣٨ فاســتهله بترجمة « فن الشعر » لهوراس ، وبعد عودته الى مصر « اجتذبه طه حسين الى دائرته التنفيذية العملية ، بعد أن أدخله من قبل فى دائرته التثقيفية النظرية ، فدعاه للاسهام بجهده فى منشورات « دار الكاتب المصرى » التى كان يشرف على اصداراتها » (١٠٨) ٠

وكانت الأعمال المترجمة للويس عوض « تقدم نماذج ساحقة للقيمة الأدبية والتمرد الابداعى ، ففى الترجمة كان يعتبر أن النص كائن حى ، ومن ثم لم يك يلتزم بالحرفية مثلما يفضل المترجمون

المحترفون ، وهو فى هذا كان يحاكى أستاذه طه حسين ، ومن قبله رفاعة الطهطـــاوى فى اخـــراج المعنى فى قالب تألفــه الأذن المعـــاصرة » (١٠٩) ٠

وقد انقسم نشاطه الترجمى الى ثلاثة أشكال هى :

١ ــ الترجمـــة المبـــاشرة :

وفيها يلتزم لويس عوض بالترجمة الحرفية للمتن ، وتبلورت فى « فن الشعر » للشاعر الرومانى هوراس ، و « لهذا الكتاب أهمية خاصة فى تاريخ النقد الأدبى فى العالم العربى ، لأن مقدمته ٠٠ تطرح بقوة ووضوح قصة الصراع بين القديم والجديد فى اللغة والأدب » (١١٠) ٠ وقد صدر ضمن سلسلة الروائع التى كانت تصدرها مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥ ٠

« بروميثيوس طليقا » (القاهرة : مكتبة النهضـــة المصرية ١٩٤٦) للشاعر برسى شلى ، وهى مسرحية شعرية ، أو دراما غنائية كما يسميها لويس عوض ، ذات فصول أربعة ، وقدم لها بمقدمة كانت فى حينها دراسة متميزة عن الحركة الرومانســـية مقدماتها وملابساتها الفكرية والاجتماعية ٠

« صورة دوريان جراى » للكاتب الانجليزى أوسكار وايلد (القاهرة : دار الكاتب المصرى ١٩٤٦) ، استهلها لويس عوض

بمقدمة « استفزازية » على حد تعبير ماهر شفيق فريد (١١١) تنتهي بقول أوسكار وايلد « لا نفع في الفن اطلاقا » .

وقد أسهم لويس عوض في مشروع نقل مسرحيات وليم شكسبير الى اللغة العربية ، فقام بترجمة المسرحية الكوميدية « خاب سعي العشاق » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٠) ، وفي هذه المسرحية لم يقتف الأثر الأصلي كلمة كلمة ، وانما كان يحافظ على معطيات المعـــاني وايحاءاتها وان حملها كلمـــات أخرى تتفق مع الأصـــول (١١٢) .

ثم ترجـــم مأســـاة شكسبير للمسرح القومي « انطونيوس وكليوباترا » (القاهرة : دار الكاتب العربي ١٩٦٧) ثم جمعت هذه المسرحية مع مسرحية « خاب سعي العشاق » وصورتا حديثا

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩) في كتاب واحد بعنوان « البحث عن شكسبير » .

وفي مجال النقد ترجم لويس عوض أهم نصوص النقد الأدبي التي عرفت في تاريخ الثقافة الغربية ، فاصـــدر الجزء الأول من « نصـــوص النقد الأدبي عند اليونان » (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٥) ، وفيه ترجم مختارات من محاولات « ايون » و « الجمهورية » ومسرحية « الضفادع » لأرسطو فانيس ، بالاضافة الى معجم كلاسيكي رتبه أبجديا ولم يتبعه بجزء آخر .

وترجم للشـــاعر اليوناني اســـخيلوس ثلاثيته المسرحية « الأورستيا أجاممنون » ١٩٦٦ ، ثم « حاملات القرابين » ١٩٦٨ ،

و « الصافنات » ، ثم نشرت الثلاثية فى كتاب واحد عام ١٩٨١ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، نظرا لوحدتها المسرحية مع المحافظة على مقدمتهـا التى توضح بنية المسرح اليونانى القـديم ، وكانت الترجمة من اليونانية الى العربية .

وترجم لويس عوض للشـــاعر والأديب الانجليزى صموئيل جونسون « الوادى السعيد » (القاهرة : دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٧١) وهى تمثل ما قصد اليه لويس عوض من تقديم أعمال نموذجية لكافة المدارس الأدبية .. فهى تمثل كلاسيكية القرن الثامن عشر .

وقد كان منهج لويس عوض فى الترجمة « هو الالتزام بالنص الأصـــلى من حيث المعنى ثم التحرر من حيث الصـــياغة كترجمته مسرحيات شكســـبير : « تاجر » (...) « غاب سمى العشـــاق » و « انطونيو وكليوباترا » .

٢ ـ الترجمة غير المباشرة :

هناك بعض الأعمال التى لم يترجمها لويس عوض فقط ، وانما هى تلخيص اطلاعاته على منابعها وأصولها فى اللغة الانجليزية ، بالاضافة الى فكره وتصرفه وذوقه الخاص وهى :

« فى الأدب الانجليزى الحديث » (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٠) ، وهو عبارة عن مقالاته التى كان ينشرها فى مجلة « الكاتب المصرى » بين عامى ٤٦ ، ١٩٤٧ ، ويحتوى هذا الكتاب على مدخل تضمن دعائم منهجه ، ثم أتبعه بمقالات عن اسكار وايلد ، وبرنارد شو ، هـ . ج لورنس ، و ت . س اليوت ، كما أنه خلاصة قراءاته فى أعمال انجليزية .

« الاشتراكية والأدب » (بيروت : دار الآداب ١٩٦٣) ويضم هذا الكتاب قسما بعنوان « الاشتراكية والأدب » ثم قسما آخر بعنوان « لقاء مع أدب أوربا الجديد » قدم فيه صورة حية لهذا الأدب بعد أن اكتشف — على حد قوله — تخلفنا عن متابعته (١١٣)، وكتب عن جون شتاينبك ، وماياكوفسكي وباسترناك وهمنجواي ·

« المسرح العالمي من اسخيلوس الى آرثر ميللر » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٤ قدم فيه تلخيصا لسبع وثلاثين مسرحية « تكشف عن التنوع المذهبي والتنوع التاريخي ، مختلفة الشكل والأسلوب في تطور الدراما الغربية » (١١٤) ·

« دراسات أوربية » (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١) وهو عبارة عن مجموعة مقالات عنونت كالآتي : رحلة في الماضي والحاضر، ميشيل بيتور ، الوجودية بلا دموع : كير كجارد ، ضيف عظيم : أندريه مالرو ، صديقان كبيران : أناتول فرانس وفيكتور مرجريت ، في فلسفة الفن : ايفور ريتشاردز ، جان جنييه : السود ، الخادمات، الشرفة ، مرايا الشر السبع ، برتراند رسل : الطب والعفاريت ، ثورة الفلك : عمر الأرض ·

« القمة الأوربية » (القاهرة : دار مطابع المستقبل ، الفجالة ، ١٩٨٦) قدم فيه لويس عوض دراسات عن بوخنه ومسرحه ، وبرخت ، وآرثر ميللر ، وتشيكوف ، وكارلو جولدوني ، ودينس ديدرو ، وألفريد بروستان ، وبيراندلو ، وجان جيرودو ، وبول كلوديل ، ولويل كوارد ، وجان أنوي ، وهنري ميلر ، ت·س اليوت وتوم ستوبارد ، بيتر شيفر ، وقدم فصولا عن أراجون وبابلو نيرودا ، وفولتير ·

٣ ـ الدراســـات الموازنة :

وفي مجال الدراسات الموازنة أولع لويس عوض ولعا كبيرا بها ، فقدم : « أسطورة أوريست والملاحم العربية » (القاهرة : دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ، وفيه قارن لويس عوض بين ثلاثية « الأورستيا » لأسخيلوس بملحمة « الزير السالم » ، وقد اجتهد أن يبين ـ على حد قوله ـ ما هنالك من وشائج قوية بين أسطورة أوريست الهندية الأوربية ، وبين أسطورة شهيرة من الأســـاطير العربية هي محور ملحمة « الزير سالم » (١١٥) .

وفي تصورنا أن ما قام به خطأ من حيث المبدأ ، لأن هذا التوجه لا يخضع لظاهرة التأثير والتأثر ، وهي شرط قيام الدراسات المقارنة عند المدرسة الفرنسية .

ويعد كتابه عن أسطورة أوريست والملاحم العربية ، ربما من أسوأ ما كتب في الدراسات المقارنة ، فخياله يجمح به ويحل محل الدرس العلمي المتأني ، بل محل حسن الادراك العادي .

« على هامش الغفران » (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٦) ، وفي هذا الكتاب أقام لويس عوض موازنة بين « رسالة الغفران » للشاعر العربي « أبي العلاء المعري » و « الكوميديا الالهية » للشاعر الايطالي دانتي الليجيري ، وضم الكتاب موضوعات : على هامش الغفران ، نعيم هوميروس ، جحيم هوميروس ، الشعراء في الآخرة ، شيء من التاريخ ، كلمة عن ابن القارح ، رسالة الغفران ، نعيم المعري ، الكوميديا الالهية : الجحيم ، الكوميديا الالهية : الفردوس ، ويقع الكتاب في ١٧٨ صفحة من القطع الصغير .

والعايسون » كتب عن يحيى حقى . وعن « السمان والخريف » لنجيب محفوظ . وينتهى الكتاب بقسم عنوانه « فيلو هيلاس » كتب ثلاثة مقالات عن أستاذ الكلاسيكيات محمد صقر خفاجة .

« **مقالات فى النقد والأدب** » (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥) وينقسم الكتاب الى أربعة أقسام : الأول بعنوان « الأدب والمجتمع » ، كتب عن ابن خلدون ، وأحمد لطفى السيد ، والعقاد ، والفكرة الاشتراكية ، وسلامة موسى ، الرائد الذى أيقظ العقول ، والمؤرخ شفيق غربال ، وعبد اللطيف أحمد على ، ومعنى الواقعية عند مفيد الشوباشى ، والأدب الشعبى عند رشدى صالح ، والثقافة الاشتراكية من خلال سياسات الدكتور عبد القادر حاتم . أما القسم الثانى بعنوان « فى الشعر » كتب عن صلاح عبد الصبور ، وبشر فارس ، وحسين عفيفى ، وثروت عكاشة مترجما لجبران . والقسم الثالث « فى المسرحية » كتب عن توفيق الحكيم ، ورشاد رشدى ، ونعمان عاشور ولطفى الخولى وسعد الدين وهبة ،ولوركا ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وكتب فى القسم الرابع « فى القصة » عن يحيى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ومصطفى محمود .

« **الثورة والأدب** » (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧) ، وينقسم هذا الكتاب الى أربعة أقسام : الأول بعنوان « أدباء اشتراكيون » وفيه كتب عن محمد مندور ، وبدر شاكر السياب ، أندريه مارلسو . والثانى بعنوان « ميتافيزيقيات » كتب عن صلاح عبد الصبور ونجيب محفوظ . والثالث بعنوان « الثورة والثقافة » كتب فيه عن التأليف والترجمة والنشر ومجلات وزارة الثقافة والموسم المسرحى ، وما يجرى فى المسرح المصرى : رشاد رشدى وأحمد سعيد وسعد الدين وهبه ، ويوسف ادريس ، والفريد فرج ،

وتوصيات لهيئة المسرح وتوفيق الحكيم ، ومجلة (طور) ، أما القسم الرابع « الأدب والفولكلور » فكتب عن الأدب الأفريقي ، والأدب الأسود ، والأدب الانجلويسي ، والأدب اللاتيني ، وأدب الكواكب أو الخيال العلمي .

« **الحرية ونقد الحرية** » (القاهرة : مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٧١) ، كتب فيه عن طه حسين عميداً ووزيراً ، وتوفيق الحكيم ، وصلاح عبد الصبور ، حسين عفيفي وأنيس منصور ، وأحمد بهجت ، وأنور المعداوي رافض الحياة ، وعن محمد فتحي هلال بمناسبة رحيله ، وعلي الراعي ، مع توصيات للمسرح المصري والكتاب العرب .

« **ثقافتنا في مفترق الطرق** » (بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٤). كتب فيه فصولاً متنوعة عن العقل والنقل وأمية المتعلمين ، وديمقراطية التعليم ، والفولكلور ، والرجعية والاستعمار ، ومجدي وهبة ، ورومانسية محمود حسن اسماعيل الجديدة ، وكتب عن ديوان « شجر الليل » لصلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ، وعبد الرحمن الخميسي ، وطه حسين ، واللغة ومدارس التعبير ، والترجمة ، وتطور التعبير الأدبي ، وثورة اللغة .

« **دراسات أدبية** » (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٩). ويعد الكتاب خاتمة المطاف النقدي ، وقد قسمه لويس عوض أربعة أبواب ، الأول : عن العقاد تأملات في أدبه ، وموقفه من روح الحضارة ، ومبدأ المساواة والديمقراطية والتراث ، والباب الثاني عن توفيق الحكيم وتشاؤمه ، بالإضافة الى مقالين عن الدكتور محمد القصاص وتقديمه للفكر الوجودي ، والباب الثالث « الشعر والشعراء » كتب فيه عن صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي في رحلته الباريسية ، ومحمد ابراهيم أبو سنة ، وصلاح جاهين ،

ثانيا : النقـــد :

ترك لويس عوض نتاجا نقديا تمثل في كتبه التي جمعت مقالاته النقدية التي نشرها على صفحات الجرائد والمجلات ، وشملت دراسات في الشعر والمسرح والقصة بدأت بـ « دراسات في أدبنا الحديث » (القاهرة : دار المعارف ١٩٦١) ، وضم هذا الكتاب دراسات في المسرح فكتب عن : المسرح المصري الفرعوني ، وتوفيق الحكيم وأسطورة ايزيس ، كما ساجل مندور حول الحكيم والفرق بين التراجيديا والكوميديا ، وكتب عن مسرح يوسف ادريس ، وفتحي رضوان ، والفريد فرج ، وعثمان جلال مترجما لموليير ، وفي دراساته عن الشـــعر كتب عن أبي ماضي ، وعبد الرحمن الخميسي ، وعبد القادر القط ، وصـــلاح عبد الصـــبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، ومصـــــطفى بهجت بدوي ، وثروت عكاشة مترجما لجبران ، وفي جانب القصة كتب عن يحيى حقي ، ويوسف ادريس ، واحسان عبد القدوس ، وشكري عياد .

« **دراسات عربية وغربية** » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥) كتب فيه عن الاشتراكية والأدب ، وعن سيرة العقاد وموته ، وعن كاتب ياسين ، ومحمد دياب من أدباء الجزائر ، ثم كتب تحت عنوان « غار الشعراء » عن عزيز أباظة وعقدة المعلقات ، وجبران ، وثروت عكاشة ، ويوسف الشاروني » صاحب « المساء الأخير » ، ونازك الملائكة ، وثورة العروض ، وعن الشاعر الأمريكي روبرت فروست ، والانجليزي لويس ماكنيس ، وتحت عنوان « في المسرح المصري » كتب عن أثر تشيكوف على المسرح القومي ، وعن الموسم الغريب الذي جمع بين توفيق الحكيم ومصطفى محمود ، وأحمد عبروش ، وشكسبير والفريد فرج ، ولطفي الخولي وآرثر ميللر ، وبرخت ، وسعد الدين وهبه ، وصـــلاح حافظ وبعنوان « المتســـون

ونصار عبد الله ، ومحمد مهران السيد ، وبدر توفيق ، وعفيفى مطر ، وفاروق شوشة ، وملك عبد العزيز ، وحسين عفيفى ، والباب الرابع عن الثورة والثقافة ، ومذكرات ثروت عكاشـــة ، والخيال السـياسى ، وكتاب عن « مقهى الحياة » لسـمير سرحان ، وثلاثة دواوين لبدر الديب .

وقد لاحظ الباحث على هذه الأعمال النقدية التى تابع لويس عوض فيها حركة الأدب العربى المعاصر ، كان ازدهارها الكبير فى فترة الستينيات برفقة ازدهار المسرح والشعر ، كما أنها افتقدت روح التأليف والأسس الموضوعية ، لأنها فى مجملها عبارة عن مقالاته النقدية التى نشرت فى الصحف والمجلات .

❋ الابـــداع :

يعد جانب الابداع تعبيرا حقيقيا عن عالم لويس عوض الفكرى والانسانى والفنى ، وكشفا عن مبادئه وقيمه الروحية والنفسية ، اذ يعد حصاد حالاته التى تتمخض عن الصراع والغليان والتساؤل والرغبة فى الحلم ، يقول لويس عوض : « ان ما يسمى لدى النقاد بكتاباتى الابداعية من شعر ونثر هو ثمرة القلق الحاد الذى يصيبنى فى الأزمات الكبرى ، مما يشبه الانفجار الوجدانى العميق » (١١٦).

وثورات الابداع والخلق التى انتابت لويس عوض حدثت فى لحظات ازمات حادة فكريا وحياتيا ، يعانى ويلاتها ، فهى توازى مراحل انتقـال قلقة ، وحاسـمة فى حياة مصر ، سنوات القلق والغليان طوال فترة الأربعينات وحتى ثورة ١٩٥٢ .

ويتبلور نتاجه الابداعى فى مجالات الشعر والمسرح والرواية فى عمل واحد من هذه الاتجاهات الفنية الثلاثة ، ففى الشعر أعطى

ديوانا وحيدا « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة » (القاهرة : مطبعة الكرنك ، ١٩٤٧) ، وقد كتبت قصائد هذا الديوان بين ١٩٣٨ — ١٩٤٠ أثناء وجوده بكامبريدج بانجلترا » .

وقد تصدر الديوان بمقدمة نقدية تكشف عن رؤية لويس عوض للعديد من القضايا الفنية المتعلقة ، وتعد هذه المقدمة بيانا صداميا مغلفا بروح الثورية والتمرد ، دعا فيها الى القطيعة مع الموروث الشعرى ، وقد افتتحه بقوله « حطموا عمود الشعر » ، وقصائده فى مجموعها نصوص تجريبية تحمل رؤية تقدمية مغايرة للسائد المألوف آنذاك ، وتؤكد هذه النصوص من خلال تواريخ كتابتها المدونة فى نهايات القصائد انها الارهاصات المبكرة لحركة الشعر الحديث .

وأهمية « بلوتولاند » لا تكمن فى ذاته ، بقدر ما تمكن فى الأثر الذى أحدثه ، ليؤكد شرعية التجاوز ، ويعطى بذلك وجها آخر للابداع ، ويشير غالى شكرى الى أهمية « بلوتولاند » بقوله :

« ليست اهمية بلوتولاند ذات طابع تاريخى ، ولكنها ذات طابع موضوعى ، فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى العلمى الأكاديمى للمقدمة ، لا تقدم امثلة على درجة عالية من النضج والعمق . ولكنها من حيث الفعالية الايجابية المثمرة ، انعطفت بتاريخنا الشعرى منعطفا جديدا للغاية ، وفتحت بابا سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يجددون لنا الوان الحياة والحانها » كما أراد لويس عوض ، وأرادت من قبل الرحلة

الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالى عشرين عـــاما » (١١٧) ·

وفي مجـــال المسرح كتب مسرحية واحـــدة « الراهب » (القـــاهرة : دار ايزيس ، ١٩٦١) وهي مسرحية تاريخيـــة : « استكشاف لفترة مهملة من تاريخنا القومي » (١١٨) ، اذ لجأ الى مرحلة تاريخية « لم يلتفت اليها المؤرخون ، منقبا عن أمجادها ، عادنا الى بعثها في أذهان ونفوس القراء » (١١٩) · فالمسرحية على حد تعبير لويس عوض « تتناول الثورة الاستقلالية التي نشـــبت في الاسكندرية عام ٢٩٦ ميلادية ، بزعامة الوالي الروماني لوشيوس · دوميتوس دومتانوس ، والذي لقبه الاسكندريون بأخيل » (١٢٠)·

ومسرحيته تتكون من ثلاثة فصول ، كتبها لويس عوض ما بين القاهرة ومرسى مطروح ، وهي مهداة الى آباء الصحراء الذين حفظوا مصر من روما وبيزنطة ، ولم تكن هذه المسرحية بالغة الامتاع (١٢١)، واذا شئنا التعرض للقيمة الفنية للمسرحية « نستطيع أن نقول : انها متواضعة للغاية ، فالشخوص عبارة عن رموز ، أو علامات ·· ومن ناحية المضمون فقد وقعت المسرحية في تناقض جوهري وأصيل يجعلها الخلاص دينيا » (١٢٢) ·

ورحل لويس عوض وترك مسرحية لم تنشر في حيـــاته ، بعنوان « محاكمة ايزيس » التي كتبهـــا عندما عينه كريم ثابت مستشارا صحفيا للملك (١٢٣) ، وكان ذلك عام ١٩٤٦ · وهي عبارة عن نص تجريبي « مسروجية » لم ينشرها لويس عوض في حياته ، وقدم مبررا لعدم نشرها بقوله : « اني أهملت نشر العنقاء ومحاكمة ايزيس لسببين : أولهما أن نشرهما في عهد الملكية كان أمرا بعيد الاحتمال في زمن صودرت فيه « المعذبون في الأرض »

وهي فيما أرى أقل استفزازا للعهد البائد من هذين الكتابين ، وثانيهما أني بقدر اطمئناني الى عملي كمعلم وناقد كنت أخجل دائما من عملي كفنان » (١٢٤) .

وأوصى لويس عوض غالي شكري بنشرها بعد موته ، والتزم غالي شكري بالوصية ، ونشرها في ذكراه الثانية بمجلة « القاهرة » العدد ١١٨ سبتمبر ١٩٩٢ ، وأحدث الوفاء بالعهد جوا من التوتر والنزاع والخلاف حول صحة نسبة هذا النص الى لويس عوض ، وانقسم الأدباء والنقاد والمثقفون الى فريقين : فريق يؤكد شرعية النص للويس عوض ، وعلى رأسه غالي شكري ، وفريق يرى أن النص لا ينتسب الى لويس عوض ، ونسبته التي أطلقها غالي شكري ملفقة ، ويمثل هذا الزعم رمسيس عوض شقيق لويس عوض ، ودارت المعركة على صفحات الجرائد والمجلات بدءا من تاريخ نشرها .

والحقيقة التي نذهب اليها أن نص « محاكمة ايزيس » ابن شرعي للويس عوض باعترافه الذي أوردناه في تبرير عدم نشرها ، وقوله : « هذه هي الفترة العصيبة التي كتبت فيها ديواني « بلوتولاند » وكتبت فيها « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » وكتبت فيها كتابين لايزالان مخطوطين في أدراجي أحدهما كتاب صغير اسمه « محاكمة ايزيس » وهو كوميديا رمزية من فصل واحد » (١٢٥) .

وفي الابداع الروائي شارك لويس عوض بنتاجه ، فكتب روايته « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » (بيروت : دار الطليعة ١٩٦٦) ، وكتب عام ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ « بين القاهرة وباريس » ولكنها لم تنشر الا بعد عشرين سنة ١٩٦٦ ، والسبب في تأخير

صدورها » يرجع الى الشغب الذى أحدثته الرقابة حينذاك . وهى رواية ضد العنف لا ضد الماركسية » (١٢٦) ·

وقد صدرها لويس عوض بمقدمة طويلة ، وتلك عادته فى معظم مؤلفــاته ، « فى مثــل مقــدمات برنارد شــو لبعض مسرحيــاته » (١٢٧) ·

ويذكر لويس عوض فى مقدمة الرواية انه كان يعد العــدة لنشرها فى جريدة الجمهورية القاهرية التى كان يشرف على صفحة الأدب فيها قبل ١٩٥٥ ، ليرى ما كان يمكن أن يحدث للبلاد لو أن جماعة مؤمنة بالعنف كالشيوعية استولت على مقاليد السلطة فى مصر بدلا من الثورة البيضاء (١٢٨) ·

وتمتزج فى الرواية « جدائل فكرية متشعبة هى مزيج من اللاهوت المسيحى والفكر الماركسى ، والتراث الفرعونى ، وأساطير الاغريق ، وصوفية د· هـ لورنس الجنسية ، ومواصفات الرواية القوطية الحافلة بالأحداث » (١٢٩) ·

ولكن هذه الرواية « لا تختلف فى قيمتها عن ديوان «بلوتولاند» معرفة واسعة ودراية ، بالأدوات قد لا تنهض قدرات الخلق والابداع لتكون ندا لها » (١٣٠) ·

لقد قصرنا حديثنا فى عرضنا لنتاجه على منجزه فى الترجمة والنقد والابداع ، لأنهم يمثلون الدائرة التى يتحرك داخل اطارها بحثنا ، ويمثلون عصب المادة التى تنطلق منها قضــاياه ، والتى تتناولها الفصول التالية ·

ونظرا لأهمية كتابة « مقدمة فى فقه اللغة العربية » ١٩٨٠ ، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وما أثاره هذا الكتاب من

لتحريك الرأى العام الثقافى والشعبى ، رأينا من الأهمية عرضه للقارئ حتى يقف على محتواه .

يقع كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » فى ستمائة وست وخمسين ورقة من القطع المتوسط ، وقد قسمه لويس عوض اثنى عشر فصلا جاءت كالتالى : الفصل الأول : بعنوان « العرب ولغتهم » ، والثانى : « مشكلة اللغة ونظرية اللوجوس » ، والفصل الثالث : « أدوات البحث الفيلولوجى » ، والفصل الرابع : « فقه اللغة المقارنة » ، والفصل الخامس : « فى الفونطيقا المقارنة والمورفولوجيا المقارنة » ، والفصل الثامن : « أعضاء الجسم » ، والفصل التاسع : « أسماء الحيوانات » ، والفصل العاشر : « أسماء الطيور والأسماك والزواحف والحشرات » والفصل الحادى عشر : « أسماء النبات » ، والفصل الثانى عشر : « أسماء الطبيعة » .

وفى هذا الكتاب أراد لويس عوض أن يثبت أن اللغة العربية تنتمى الى نفس الأصول التى تنتمى اليها مجموع اللغات الهندية ـ الأوربية ، وعرض فيه الصراع بين الفرق الدينية .

وقد صودر هذا الكتاب بموجب مذكرة قدمتها ادارة البحوث والنشر بالأزهر بتاريخ ١٩٨١/٩/٦ الى جهات أمن الدولة لمصادرة الكتاب على أنه يحوى تهجما على اللغة العربية والدين الاسلامى ، وتمت مصادرته فى ١٩٨٢ .

وللباحث رأى فى مصادرة الكتاب ، يؤكد ان مصادرة الكتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » لم تكن حلا أمثل لمعالجة قضايا فكرية أو لغوية ، حيث ان الكتاب ظل معروضا للبيع فى مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب ما يقرب من عامين ، باعت منه

الهيئة ما يقرب من ألف نسخة من كمية المطبوع ٠ اذن فالكتاب قد تداول بصورة واضحة مما يجعل المصادرة أمرا عديم الجدوى ٠

وقد تسببت المصادرة في تداول الكتاب بصورة تشبه التشهي ، فكان من الموضوعية أن يبقى الكتاب ويناقش بموضوعية في اطار التحليل والبحث العلمي المستنير ، حتى يقف القارىء ــ غير المتخصص ــ من أفكار الكتاب موقفا صحيحا ، ويقف على الصواب والخطأ ، خاصة وأننا نضج بالمفكرين والعلماء والباحثين في شتى المجالات ، القادرين على محاورة لويس عوض فكريا وعقليا وثقافيا ، والتعامل مع كتابه حجة بحجة ورأيا برأي ٠

وأما أن تستعدي السلطة على الفكر ، وأن ترفض ولا تناقش ، ثم تصادر ، فذلك يؤدي في النهاية الى العقم الفكري ، وأن نقف تابعين في أماكننا ، والحياة تخطو خطوتها للأمام ، يفنى الانسان ، ويبقى فكره ٠ يقول أ ٠ ف ٠ ستون : « ان الأفكار ليست في حشاشة البشر ، فهي غير قابلة للكسر ، وهي لا يمكن أن ترغم على شرب السم ، لقد عرف سقراط ان أفكاره سوف تحيا بعد موته ، وكذلك مثله ، ولكن أثينا سوف تحمل عار موته » (١٣٦) ٠

كانت هذه اطلالة على انتاجه حتى يقف القارىء على جهده وعطائه ، وسوف نناقش هذا النتاج في مواضعه حسبما يتطلب السياق ، وهذا ما تكشف عنه الصفحات التالية من البحث ٠٠

هوامش الفصل الأول :

(١) انظر : لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ١٩٨٩ ، ص ٣٩ ·

(٢) انظر ، لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، العدد ٥٣ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٥٧ ·

(٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ١٢ ·

(٤) انظر : السابق ، ص ١٦٩ وما بعدها ·

(٥) السابق ، ص ٢١٢ ·

(٦) السابق ، ٢٦٧ ·

(٧) انظر : السابق ، ص ٣٦٩ ·

(٨) السابق ، ص ٣٨١ ·

(٩) انظر : السابق ، ص ٣٩٧ ·

(١٠) انظر : السابق ، ص ٤٤٦ ·

(١١) انظر السابق ، ص ٤٧٤ ·

(١٢) السابق ، ص ٦٦٦ ·

(١٣) انظر : غيل غرج ، مجلة الثقافة الجديدة ، يونيو ١٩٩٠ ، العدد ، ص ٣٦ ·

(١٤) انظر : لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٧ ·

(١٥) السابق ، ص ٧٥ ·

(١٦) انظر : لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٨٨ ·

(١٧) انظر : الثقافة الجديدة ، العدد ٢٦ ، يناير ١٩٩٠ ، ص ١٦ ·

(١٨) غالي شكري : لويس عوض ومراوغة التاريخ ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٢ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ١٠ .

(١٩) السابق ، ص ١٠ .

(٢٠) لويس عوض ، أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٨ ـ ٤٩ .

(٢١) لويس عوض يشهد ، ص ٥٧ .

(٢٢) السابق .

(٢٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٥٧٦ .

(٢٤) السابق ، ص ٦٣ .

(٢٥) السابق ، ص ٦٦ ـ ٧٠ .

(٢٦) السابق ، ص ١٦٨ .

(٢٧) السابق ، ص ٦٩ .

(٢٨) السابق ، ص ٣٨٣ .

(٢٩) انظر : السابق ، ص ٣٨٢ .

(٣٠) د. محمد عبد المطلب : قراءة أولى في أوراق العمر ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٢ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ١٤٣ .

(٣١) انظر : السابق ، ص ١٤٦ .

(٣٢) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٦٢ .

(٣٣) السابق ، ص ٦٢ ـ ٦٣ .

(٣٤) السابق ، ص ٦٣ .

(٣٥) السابق : ص ٦٤ .

(٣٦) السابق .

(٣٧) انظر : د. محمد عبد المطلب : قراءة أولى في أوراق العمر ، ص ١٤٢ .

(٣٨) انظر : لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٥٦٩ .

(٣٩) السابق ، ص ٥٧٠ .

(٤٠) السابق ، ص ٥٧٩ .

(٤١) السابق ، ص ٥٨٦ .

(٤٢) السابق ، ص ٥٨٥ .

(٤٣) السابق ، ص ٥٨٤ .

(٤٤) انظر : ألفريد فرج وآخرون : لويس عوض مبتكرا وناقدا ومبدعا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ٧٣ ٠

(٤٥) انظر : محمد عوده : لويس عوض مبتكرا وناقدا ومبدعا ، ص ٨ ٠

(٤٦) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، القاهرة : دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع ١٩٨٦ ، ص ٣٠ ٠

(٤٧) لويس عوض وشهود ، أدب ونقد ، ص ٦٨ ٠

(٤٨) السابق ، ص ٦٤ ٠

(٤٩) لويس عوض : دراسات في النقد الأدبي ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦ ، ص ٩٣ ٠

(٥٠) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٢٧٠ ٠

(٥١) لويس عوض : دراسات أدبية ، القاهرة : دار المستقبل العربي ١٩٨٦ ، ص ٣٤ ٠

(٥٢) لويس عوض ، « المجلة » ، العدد ١٦٠ ابريل ١٩٧٠ ، ص ٧٨ ٠

(٥٣) لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ٢٩ ــ ٣٢ ٠

(٥٤) انظر : لويس عوض : لمصر والحرية مواقف سياسية ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٧ ، ص ٩ ٠

(٥٥) السابق ، ص ٢٤ ٠

(٥٦) انظر : شوقي ضيف : مع العقاد ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٥ ، ص ٤٩ ٠

(٥٧) لويس عوض : لمصر والحرية مواقف سياسية ، ص ٦٦ ٠

(٥٨) السابق ، ص ٣٦ ٠

(٥٩) السابق ، ص ٧ ٠

(٦٠) انظر : لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ٢٥ ٠

(٦١) عباس محمود العقاد : الفصول ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢ ، ص ٣٦٩ ٠

(٦٢) لويس عوض : دراسات في النقد والأدب ، ص ٩٢ ــ ٩٤ ٠

(٦٣) انظر : لويس عوض : الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى ، القاهرة : دار الهلال ، مايو ١٩٦٨ ، ص ٧ ٠

(٦٤) السابق ، ص ٦٣ ٠

(٦٥) انظر السابق ، ص ١٦٤ ــ ١٦٥ ٠

(٦٦) السابق ، ص ٩ ــ ١٠ ٠

(٦٧) عبد المجيد شكري : الاشتراكية والأدب ، مجلة القاهرة ، العدد ١٦٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩٦ ، ص ١٤٦ ٠

(٦٨) السابق ٠

(٦٩) لمزيد من التفاصيل والإيضاح ، راجع : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، الفصل الأول ٠

(٧٠) عباس محمود العقاد ، الديوان في الأدب والنقد ، القاهرة : دار الشعب د٠ت٠ ، ص ٤ ٠

(٧١) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ، ط ٢ ، ص ٩ ٠

(٧٢) لويس عوض : الأهرام ، ١٩٦٨/٧/١٩ ٠

(٧٣) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٢ ٠

(٧٤) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٦٣ ــ ٤٦٤ ٠

(٧٥) لويس عوض : دراسات في الأدب والنقد ، ص ٢٠ ٠

(٧٦) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٠ ٠

(٧٧) سلامة موسى : الأدب للشعب ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٦ ، ص ٥ ٠

(٧٨) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٨ ٠

(٧٩) لويس عوض : « مجلة الصياد » اللبنانية ، ٢٤ أكتوبر ١٩٩٦ ، نقلا عن : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٦٣ ٠

(٨٠) لويس عوض : « الهلال » العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٦٠ ــ ٦١ ، نقلا عن السابق ٠

(٨١) انظر : شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ٩٤ ٠

(٨٢) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٦٢ ــ ٤٦٣ ٠

(٨٣) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٨ ٠

(٨٤) مجلة الإذاعة ١٩٨٨/٨/٢٢ ، نقلا عن محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٦٨ ٠

(٨٥) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٦٢ .

(٨٦) سلامة موسى : الدنيا بعد ثلاثين عاما ، القاهرة ، مطبعة المجلة الجديدة ١٩٣٦ ، ص ١٩٦ .

(٨٧) لمزيد من التفاصيل والايضاح ، راجع محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، الفصل الأول .

(٨٨) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٥ .

(٨٩) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٥٩ .

(٩٠) غالي شكري : لويس عوض ومراوغة التاريخ ، ص ١٢ .

(٩١) السابق .

(٩٢) الأهرام ٢٠/١٢/١٩٦٨ .

(٩٣) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، القاهرة : مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٦ ، ص ٢٣ .

(٩٤) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٢ .

(٩٥) لويس عوض : الأهرام ، ٩/٩/١٩٦٨ ، نقلا عن محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٤٤ .

(٩٦) انظر : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٤٥ .

(٩٧) السابق ، ص ٤٥ .

(٩٨) السابق .

(٩٩) د. جابر عصفور : الثقافة الجديدة ، العدد ٢٦ ، نوفمبر ١٩٩٠ ، ص ٣٤

(١٠٠) لويس عوض : العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح ، بيروت ، دار الطليعة ١٩٦٦ ، ص ٩٧ .

(١٠١) انظر : لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٣٦ .

(١٠٢) جابر عصفور ، الثقافة الجديدة ، ص ٣٢ .

(١٠٣) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، ص ٤٩ .

(١٠٤) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٠ ــ ١١ .

(١٠٥) السابق .

---

(١٠٦) السابق ، ص ١٣ ــ ١٤ .

(١٠٧) جابر عصفور ، مجلة الثقافة ، العدد ٢٦ ، نوفمبر ١٩٩٠ ، ص ٣٣ .

(١٠٨) ابراهيم حمادة : عن مترجمات لويس عوض ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ٤ .

(١٠٩) محمد عناني : لويس عوض في عيون النقاد ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ٦٢ .

(١١٠) لويس عوض : في الشعر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ١٣ .

(١١١) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٧ .

(١١٢) انظر : ابراهيم حمادة : عن مترجمات لويس عوض الأدبية ، ص ٦ .

(١١٣) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٢٠٦ .

(١١٤) ابراهيم حمادة : عن مترجمات لويس عوض الأدبية ، ص ٧ .

(١١٥) انظر : لويس عوض : أسطورة أوريست والملاحم العربية ، القاهرة : دار الكاتب العربي ١٩٦٨ ، ص ٥ .

(١١٦) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٦٢٩ .

(١١٧) غالي شكري : شعرنا الحديث .. الى أين ؟ بيروت : منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٧٨ ، ص ٣٦ .

(١١٨) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٦ .

(١١٩) سامح مهران : مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول ، أدب ونقد العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٥٩ .

(١٢٠) لويس عوض : الراهب ، القاهرة : شركة الإعلانات الشرقية ١٩٦١ ، ص ١٣٣ .

(١٢١) انظر : ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٦

(١٢٢) سامح مهران : مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول ، ص ٥٢ ــ ٥٣ .

(١٢٣) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٧٤ .

(١٢٤) لويس عوض : العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح ، ص ٤٣ .

(١٢٥) السابق .

(١٢٦) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٧٤ .

(١٢٧) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٦ ٠

(١٢٨) انظر : لويس عوض : العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح ، ص ٤٩ ٠

(١٢٩) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٦ ٠

(١٣٠) ابراهيم فتحي : العنقاء : لويس عوض ناقدا للماركسية ، أدب ونقد العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٣٢ ٠

(١٣١) نقلا عن : فصول ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٣٧٩ ٠

الفصـل الثانى



بين الأصالة والمعاصرة

مدخل

تطفو العلاقة بين القديم والحديث على سطح كل مجتمع يسعى الى اعمال العقل فى كثير من الأزمنة ، فهى التعبير الحقيقى عن تطور الحياة والشعوب ، كما أنها علاقة تدل على تبدل الحضارات التى انتشرت على وجه الأرض .

وقد أخذت هذه العلاقة تتجسد – فى مصر – بوضوح مع السنوات الأولى من هذا القرن ، حين بدأت المعارك الفكرية والأدبية تظهر على صفحات الجرائد والمجلات ، فقد أسهمت ثورة ١٩١٩ فى خلق تيارين فكريين وأدبيين متناقضين ، أحدهما سمى بالاتجاه « المحافظ » وهو يدعو الى الأخذ بالماضى والاعتداد به ويمثل هذا الاتجاه : مصطفى صادق الرافعى ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد الزيات (١) .

وقد أصدر الرافعى كتابا مثل الصراع الفكرى الذى واجهه المحافظون ضد أصحاب النزعة التجديدية بعنوان : « المعركة بين القديم والجديد » .

أما الاتجاه الثانى : فقد عرف باسم « التجديديين » وهو اتجاه تمرد على النموذج التراثى بجعله مثلا أعلى ، وخرج على فكرة الأخذ بالماضى ، وقد ساعد على خلق هذا التيار « تلك الروح التى خلقتها

الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة ١٩١٩ ، فشأن الحروب والثورات ان تزلزل القيم ، وتدعو الى التغيير ، وتدعو الى التطلع نحو الجديد » (٢) .

وكانت تداعيات ما عرف بدعوة « الجامعة الاسلامية » التى تبناها الامام جمال الدين الأفغانى ، وتلقفها من بعده مصطفى كامل وغيره ، قد أصبحت وقودا لمعركة كبرى حول « عروبة مصر » و « القومية العربية » و « القومية الاسلامية » التى سميت فى تلك الحقبة (الجامعة الاسلامية) ، وكان مصطفى كامل وعبد العزيز جاويش رئيس تحرير « اللواء » من بعده ، من أشد المتحمسين لبقاء مصر تابعة للخلافة العثمانية .

وقد تفاعلت هذه الدعوات جميعا ، فادت الى ايقاظ الوعى القومى لدى الجماهير ، وبلغ ذروته فى الثلاثينيات التى شهدت معارك فكرية ضارية ، حيث فتح باب الجدل حول شخصية مصر بين العروبة والفرعونية وحضارة البحر المتوسط ، فشارك فى هذا الجدل أكبر أعلام الفترة : طه حسين ، وعباس محمود العقاد ، وسلامة موسى ، ومحمد حسين هيكل ، بالاضافة الى دعوة ساطع الحصرى للقومية العربية احدى مفجرات الجدل فى هذه القضية .

كما شهدت تلك الحقبة معارك جانبية بين العقاد وطه حسين حول خصوبة الثقافة الأنجلوسكسونية ، التى دافع العقاد عنها ، وخصوبة الثقافة اللاتينية ، التى دافع عنها طه حسين ، وقد جرت هذه المعركة فى مناظرة تحت عنوان : « لاتينيون وسكسونيون » (٣) .

فالصراع بين القديم والجديد سمة تكشف عن حيوية الحياة والثقافة والفكر وخصوبة العقل ، فان تفكر وتختلف فهذا دليل

قاطع على وجودنا ، اما أن نرضى ونسلم بما هو واقع ، لا نبحث أو نفكر فيه ، وليس « فى الامكان أبدع مما كان » فهذا ضد النشاط الانسانى الخلاق القادر على المنح والعطاء ، والغاء لكينونة الانسانية المعاصرة وعلاقتها الحقيقية بعصرها .

وقد كان كل فريق من الفريقين يتهم الآخر بالعداء والرفض . فقد « يزعم الجامدون أن فى التجديد خروجا على المألوف والموروث ، واستسلام الأدب القومى لغزو آداب دخيلة » (٤) ، فى حين أن « التطرف فى الدعوة الى الجديد — على حد خطرها أحيانا — أقل ضررا من الجمود والتحجر » (٥) .

ويرى لويس عوض « أن المشكلة متعلقة بصدام مدرسى مفتعل ، بين أنصار القديم وأنصار الجديد ، فأنصار القديم يحلو لهم دائما أن يصوروا أنصار الجديد رافضة ، ليس هذا فحسب ، بل يتهمونهم بأنهم لم يستوعبوا التراث القديم ، وهذه التهمة نجدها دائما فى جميع بلاد العالم ، اتهام أنصار القديم لأنصار الحديث ، ليس بأنهم رافضة فحسب — لأن الرفض نفسه شرعى — بل بما هو أبعد من ذلك أحيانا » (٦) .

وقضية الصراع بين القديم والجديد شغلت فكر لويس عوض منذ وقت بعيد ، يعود الى صباه كما يقول : « كنت أعد نفسى لكى أضيف صفحات الى الأدب العربى الحديث ، الى جانب تخصصى الأكاديمى فى الدراسات الانجليزية ، فبرزت فى تفكيرى قضية الصراع بين القديم والجديد ، وكانت هذه فى الواقع قضية المجتمع المصرى بصفة عامة » (٧) ، و « اقترن اسمى خطأ وصوابا بالدعوة الصارخة للجديد وبالعداوة الضارية للقديم » (٨) .

ولأن لويس عوض « نتاج معقد لتلاقح ثقافات متعددة » (٩) ، فهو تقدمي ، يؤمن بالتجديد والتطور في الفكر والأدب والسياسة والاقتصاد ، وتقدمي في القيم الاجتماعية والمفاهيم الدينية على حد تعبيره (١٠) .

ويجد لويس عوض مبررا للصراع بين القديم والحديث في ظل الارتباط بالزمن والحياة ، فيصرح بقوله : « مادامت الحياة تتغير ، ومادام المجتمع يختلف من عصر الى عصر في اشكاله وتركيبه الداخلي ، فالجدل حول القديم والحديث قائم ، وهو بمثابة التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى الشد وقوى الدفع في المجتمع والحياة » (١١) .

وفي تصور الدراسة أن التحدي الحضاري والثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يواجهنا ـ كأمة ـ في الفترة الراهنة من العصر الحديث ، يؤكد أن قضيتنا لم تعد هي الحفاظ على القديم فقط ، وحماية موروثنا من الضياع ، بل يجب أن نحمي وجودنا ذاته ، اذ ان الجمود والتخلف يقوضان الحياة ، ويفتكان بالمجتمع امام عالم يموج بالتغيير والحركة السريعة والانفجار المعرفي والتنافس العسكري ، وحرب المعلومات .

لقد كره لويس عوض التوقف عند القديم فقط ، وعده معاديا للحياة في مفهومها الصحيح ، انطلاقا من طبيعته الثورية التي ترفض التقولب والثبات في الفكر والأدب والفن ، ورأى أن الجمود يفرض سطوته على مجتمعه الذي يحمل بين جوانحه شهوة اصلاحه ، فيقول : « نحن نعيش في مجتمع آسن ، أحدث شيء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة ، فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران ، وفي الهواء عفن ، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفت

ايزيس عن البكاء من أجل أوزيريس ، فنحن أحوج ما نكون الى التجربة ، وخلاصنا لن يكون الا بالثورة الدائبة » (١٢) ٠

في هذا الاعتراف ، يتبدى وجه الفنان ـ الذى يحس بالاشياء من حوله أكثر مما يعرفها ـ لا وجه الباحث المدقق ، فقد أطلق الأحكام التى تحتاج الى دقة وتبرير ، مثل الحكم على مجتمعه بالأسن والتعفن ، وأن أحدث شيء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة ، فقد ألغى بهذا الحكم أثر الحضارات التى أضفت على المجتمعات ظلال التقدم والازدهار مثل الحضارة الاسلامية ، وقبلها الحقبة الرومانية التى شهدتها مصر على عهد البطالمة ٠

وموقف لويس عوض من القديم يرتبط بوعيه بالمعاصرة ، حيث يرفض الذابل ويتمسك بالناضج « وكانت الحلول التى اهتديت اليها تقوم على ركل كل تراث اخذناه عن عصور الانحطاط والاستفادة من تجارب الحضارات الرائعة فى تجديد الحياة من كل الوجوه ، وهكذا بدا اللاتفاهم الكبير بينى وبين المجتمع التقليدى » (١٣) ، وعصور الانحطاط هى « العصور التى انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمجت ، فملها قراؤها وكتابها معا » (١٤) ٠

❋ التراث بين الرفض والقبول :

التراث هو ذلك المنجز الحضارى الذى خلفه السابقون ، نتيجة خبراتهم وتجاربهم ، وما ينطوى عليه ذلك المنجز من علم وفن وأدب وقيم مادية وروحية وأخلاقية ، وعادات وتقاليد فكرية وأساليب حضارية (١٥) ٠

وتعد الثقافة التراثيـة أحد الينابيـع التي تشـكل أرضية الانسان المعاصر ، بحيث لا تصبح في حد ذاتها غاية ، لأن « الثقافة السلفية لا تكفي وحدها لصنع الانسان الجديد ، بل لابد من البحث عن ينابيع جديدة يفتش عنها في فكر هذه الأمم المتقدمة » (١٦) .

ولابد أن يقف المثقف العربي على تراثه القومي ويستوعبه ، ولا ينغلق عليه ، بحيث يصبح رافده الوحيد ، وفي الوقت ذاته لابد له أن يقف على التراث العالمي وأن يمنحه انتماءه ــ كرغبة ملحة يفرضها الوعي والاحسـاس الطبيعي بالعصرية ــ « وكل فنـان لا يحس بانتمائه الى التراث العالمي ، ولا يحاول جاهدا أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال » (١٧) .

وكيف ينظر الكاتب الى تراثه ؟ هل يقبله ويجله ، وينظر اليه نظرة تقديس ، ويحمله على كتفيه دون أدنى نظر ؟ هل يرفضه رفضا مطلقا لمجرد أنه سلفي وقديم ؟ وهل يفرزه فرزا واعيا ويأخذ منه المضيء ؟ .. هذا ما يجيب عليه لويس عوض في بيان موقفه من التراث ، حين يرى أن : « تراث أى أمة هو المشكل لحضارتها ، واحد سياقاتها الأساسية ، واعتقد أننا يجب أن نتعامل مع التراث كما يحيا فينا ، ـ بمعنى أنه ليس صفحات جامدة ، بداية علينا أن نعرفه ثم نفرزه ، فتبقى عناصره القابلة للحياة ليحيا فينا وقد اكتسب عمومتـا » (١٨) ، ويضـيف بقوله : « يجب أن نفرز ما تسميهم السلف ، فهناك سلف صالح وسلف طالح ، وليست كل حلقات ماضينا حلقات مضيئة ، يمكن أن نستخدمها مبادىء للقوى والتقـدم » (١٩) .

فاستيعاب التراث في نظر لويس عوض شرط رئيسي للوجود في المعاصرة : « ان الفنان لا يمكن أن يكون معاصرا حقيقيا الا اذا استوعب التراث » (٢٠) .

اذآ ، فالاستيعاب والمعرفة هما المقدمة اللازمة لتحديد العلاقة مع التراث ٠

ويوضح لويس عوض العلاقة بين المبدع وتراثه ، حيث يرى انه لا يمكن ان يكون مبدعا حقيقيا فى ظل المفهوم الحقيقى للمعاصرة الا اذا استوعب التراث ، ولكنه يوضح الفرق بين الاستيعاب والموقف ، فيقول :

« ان الانسان لا يستطيع ان يكون معاصرا ولا حتى ان يكون شاعرا او فنانا ، الا اذا استوعب التراث استيعابا كافيا ٠٠ ولا يعنى ان الاستيعاب شيء ، والقبول شيء اخر ، فمن الممكن ان يستوعب الانسان التراث ويثور عليه ٠٠ اذن فعلينا ان نقرأ القدامى ، وعلينا ان نستوعبهم ، ولكن ليس علينا بالضرورة ان نقبلهم ٠ وعلينا أن نعود ايضا الى المدارس التى تكونت عندنا منذ محمد على فنستوعبها ايضا ، ولكن ليس بالضرورة ان نقبلها ، وذلك لان مجتمعنا يختلف فى الهموم والمضمون وغير ذلك » (٣١) ٠

ما ذهب اليه لويس عوض فى تصوره للعلاقة بين الشاعر أو الفنان من ناحية، وبين تراثه من ناحية اخرى ، مفهوم موضوعى ، يقوم على الوعى بهذه العلاقة ، فمن يتطلع الى العصرية بمفهومها الصحيح دون أن يستوعب تراثه استيعابا تاما ، كمن يرقص فى الهواء دون أن يقف على أرضية تمنحه الحركة الصحيحة - وتجاوز القدماء لا يعنى قتلهم أو رفضهم رفضا مطلقا ، ولكن يعنى رفض ما يتعارض مع متطلبات الذات المعاصرة ٠

ويشير لويس عوض الى القضية ذاتها : وهي الاستيعاب للتراث حتى يحيا الانسان في ظل المعاصرة ، مشيرا الى التراث الانساني عامة ، لا الى التراث القومي فقط ، فيقول :

« اى انسان معاصر لابد وان يكون قد استوعب تراث بلاده ، والتراث الانساني كله .. فالايطالي في عصر النهضة الذى لم يطلع على تراث اليونان والرومان ، واكتفى فقط بالتراث الكنسي فلا يمكن ان نقول عنه انه يستطيع ان يقيم فكرا معاصرا ، فقد كان لابد من التماس المعاصرة في تلك الفترة .. وما أريد التأكيد عليه هو أن قضية الأصالة والمعاصرة ، والتعادل مع التراث العربي القديم ، كل ذلك للأسف يستخدمه السلفيون .. لاضطهاد الفكر التقدمي المستنير ، واتهام أصحابه بأنهم ناقصون في الأصالة .. » (٢٣) .

اذا كانت المعرفة والاستيعاب هما المقدمة الضرورية لدراسة التراث وبعثه وتجديده ، فالدراسة لابد أن تخضع للعقل ومعاييره العلمية ، حتى نكشف ما هو مضيء وصالح لواقعنا وفقا لقوانينه واحتياجاته ، وما هو عديم الفائدة ، وهذه الخطوة تسمى – كما ألمحنا سالفا – بالغربلة أو الفحص . أما عزل التراث بحجة المحافظة عليه ، فذلك ابعد ما يكون عن الموضوعية ، لأننا لا نحافظ على تراثنا ، بل نحنطه في تابوت – على حد تعبير لويس عوض – . وفي هذه الحالة نكون قد فصلنا عن تراثنا ، وفصلنا عن عمقه ، وارتبطنا بسطحه الظاهري فقط .

ويقول لويس عوض موضحا كيفية دراسة التراث طبقا لإملاءات العقل والعلم :

« ليس هناك سبيل الى بعث تراثنا وتجديده الا باعادة دراسته على ضوء العلم والعقل ، لتغربله ، وتفصل هشيمه عن بذوره ، وتعطيه الحياة ، والأدب المقارن مثل فقه اللغة المقارن .. والقانون المقارن هو احد الأدوات الهامة التى نغربل بها تراثنا ، ونعرف بها وشائجه مع ما جاوره وما سلفه وما خلفه من آداب ، وبهذا نضع أدبنا وفكرنا في سياق الأدب الانسانى العظيم ، أما عزل التراث ، وكأننا نحنطه فى تابوت ، ونتلو عليه صلوات الكهان ، أو نضعه كالعليل في محجر صحي ، أو نحرص عليه فى بيت من زجاج ، شأن النباتات المنقولة الى غير مناخها ، فلن تصيب منه غير الاقليمية والمحلية ، وهما ما نحاول الآن تحطيمه لتندمج فى المحيط الانسانى من جديد » (٢٣) .

وخاصة « بعد ان عزلنا التراث وراء سور الشرق العظيم آمادا طوالا ، وعلى كل فانا ككاتب مصرى جزء من التراث العربي ... » (٢٤) .

وفى تصور الدراسة أنه لابد أن نمتلك التراث ونسيطر عليه ، طبقا لوعينا وارادتنا الحرة فى الاختيار الموضوعى القائم على الادراك والعلمية ، ونوجهه فى مساره الصحيح ، مرتبطين فى ذلك بفصيلته العربية ، ودمه العربي ، بحيث لا نطمس هويتنا فى خضم المقارنة والاندماج فى بحار المنجز التراثى الانسانى عامة ، وفى

ذلك يصبح التراث طاقة دافعة في اتجاه ثقافة معاصرة ، وبحيث لا يمتلكنا التراث فيوجهنا في أفق الرجعية / أفق الماضي ، فننفصل عن الحياة في أسمى مفاهيمها » والاعتداد بالتراث يعني السفر خلاله عبر الحاضر فالمستقبل » (٢٥) .

مما سبق يمكن الوقوف على موقف لويس عوض من التراث : فهو لا يقبل التراث جملة ، فلا يعزله ويحنطه بحجة المحافظة عليه ويقدسه لأنه منجز بشرى ، ولا يرفضه جملة بحجة أنه قديم سلفي وعديم الفائدة ، غير أنه يقف منه موقف الواعي المدرك لمتطلبات الحياة والثقافة المعاصرة ، يبدأ بالاستيعاب والمعرفة فالفرز ثم الاختيار في ضوء العلم والعقل ، ثم يصبو الى بعثه وتجديده .

والاشتراكية التي تبناها لويس عوض « تحدد موقفها الآن من التراث الانساني العظيم ، تراث الماضي وتراث المستقبل . الاشتراكية السلبية تقوم على الاعتراف الأعظم ، وتقوم على الانكار الأعظم . وليس الاعتراف الأعظم هو القبول الأعمى ، والاشتراكية تعترف بكل ما يزكي شوق الانسان الى الحق والخير والجمال » (٢٦) .

لم يرفض لويس عوض التراث العربي رفضا نهائيا ، ولكنه « رفض أن يكون هذا التراث سيدا من القبر على الأحياء » ثم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائد بلوتولاند ، ولكنه رفض اللغة المتحطمة المحصورة في المعاجم أو أدمغة الفقهاء .. ولم يرفض أشكال التراث وموسيقاه ، فكتب بها معظم قصائد بلوتولاند ، والتزم بالخليل التزاما صارما » (٢٧) .

وفي اطار النظر الى موقف لويس عوض من التراث يقول جابر عصفور : « موقف لويس عوض من التراث ليس موقف

المتخصص في الأدب العربي ، ولكنه موقف المفكر المعاصر من تراثه ، فلماذا نصف لويس عوض بالتحامل على التراث ؟ لأنه قال آراء تختلف عن آرائنا ! ، وعلينا أن نتعلم أنه ليس من حقنا أن نتهم أحدا بمعاداة شيء لمجرد اختلافه معنا في نظرتنا اليه ، وأن نتعلم أيضا أنه من حق كل انسان أن ينظر الى واقعه وثقافته وتراثه نظرة خاصة به ، وهذه هي الأصالة الحقيقية ، وهذا هو تطور الثقافة ، وكارثة أن يكون الاختلاف في الرأي مدعاة للاتهام » (٣٨) .

وفي تصور الدراسة أن لويس عوض عندما دعا للثورة على القديم ، كان يشعر بحاجة ملحة للوجود في صميم الحياة وليس خارجها ، ولا تتحقق رغبته بتمجيد التراث وحمله على الأكتاف ، خاصة في فترة تمزق الانسان المعاصر وانكساره نتيجة لمناخ الحرب العالمية الثانية ، غير أن دعوته هذه مغلفة بروح الحماس الشبابي والنبرة الخطابية الرنانة ، فأصاب حينا وأخطأ حينا آخر ، واصطدم بالمؤسسات التقليدية المحافظة فتشعبت الاتهامات .

ويؤكد رجاء النقاش أن « الثورة على القديم في حد ذاتها لا تعني الجهل بهذا القديم ، فالذي يثور على شيء لابد أن يعرفه ، ولكن يمكن القول بالثورة على ما في القديم من ضعف والتمسك بما فيه من قوة وأصالة والعمل على تجديده واعطائه روحا عصرية حديثة » (٣٩) .

وفي هذا السياق تجدر الاشارة الى شخصية لويس عوض وطابعها الثوري : التكويني والتوجيهي ، بالاضافة الى أن « انتاجه يجسد نموذج المفكر الذي يؤمن بأن وظيفة الفكر ليست في تبرير

الواقـع أو تفسيره ، بل فى تغييره وتثويره ، والانتقـال به من مستوى الضرورة الى مستوى الحرية » (٣٠) .

بدأ لويس عوض دعوته الثورية سنة ١٩٤٧ ، عندما أصدر ديوانه الوحيد « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة » ، وصـــدره بمقدمة استفزازية دعا فيها الى تحطيم عمود الشـعر العربى « حطموا عمود الشـعر » (٣١) ، وليس هذا معناه رفض الشعر العربى الموروث ، ولكن رفضه كممارسة ابداعية على طريقة القدماء ، لأن الشعر وثيق الصلة بواقعه الذى يخلق شكله ، وكانت دعوته بمثابة بيان ثورى آنذاك .

وتعد هذه المقدمة هى ارهاصات اتجاه لويس عوض النقدى نظريا ، تناول فيها العديد من القضايا الشعرية منها قضية العروض وقضية اللغة ، واشتملت على أحكام نقدية .

أما اختياره لمثل هذا العنوان « بلوتولاند » ليس اصرارا على رفض اللغة العربية ، أو انها ضاقت حتى يستعمل عنوانا أجنبيا كما يرى البعض (٣٢) - وانما يكشف عن شهوته الثورية ، ورغبته فى الخروج على ما هو سائد مألوف ، ومعناه : « أرض بلوتوس رب الغنى والثراء ؛ أو بلوتو ملك الجحيم أو الجحيم نفسه » (٣٣) ، وامتد هذا الجحيم – ان صح هذا التعبير – الى صفحات المقدمة كلها ، فغلفها بطابع الثورية ، وكانت بداية الصدام بالمؤسسات التقليدية السائدة آنذاك .

كما ان اختياره للأسطورة اليونانية القديمة « برمثيوس » سارق النار من الآلهة ورمز المعرفة الانسانية المتجددة والمتمردة على السواء (٣٤) ، لبحثه لنيل درجة الدكتوراه ، يدل تمام الدلالة على كينونة لويس عوض ، لأن الموضـوع الذى يتضمنه نموذج

الذى سعى الى تغيير العالم على مستوى الأسطورة اليونانية صار رمزا للتمرد الذى يسعى الى تغيير العالم في الآداب التي درسها لويس عوض » (٣٥) ، هذا بالاضافة الى انحيازه الى الشاعر الانجليزى المتمرد والثورى ، الذى يمثل الرومانسية الثورية « شلى » حيث ترجم له « برومثيوس طليقا » ٠

ويؤكد لويس عوض أصالة دعوته ووعيه بها ، وهى عدم البقاء على عديم الجدوى في ظل متغيرات الحياة والدعوة الى الخروج عليه : حتى ولو على لويس عوض نفسه ، اذا أصبح باليا « أدعوكم للثورة على القديم حتى أنا » (٣٦) ٠

لويس عوض بين الشعر التقليدى والشعر الجديد :

.. رغبة التجديد فى الشعر العربى ، رغبة ليست وليدة العصر الحديث ، انما هى قديمة حين بدأ اتجاه شعرى جديد يتكشف فى شعر بشار بن برد وابن هرمة وأبى نواس والعتابى ومسلم ابن الوليد وأبى تمام وابن المعتز والشريف الرضى وآخرين ، ويتبلور هذا الاتجاه فى خروج أصحابه على عمود الشعر العربى الذى حدد معالمه المرزوقى فى مقدمته لشرح « ديوان الحماسة لأبى تمام » (٣٧) ·

وقد خرج هؤلاء الشعراء أصحاب الاتجاه التجديدى على التقنيات الفنية السائدة ، والتى حددها المرزوقى فى مقدمته ، مع أن هذه التقنيات الفنية من طرح الواقع العربى وذوقه ومفاهيمه، مرتبطة هذه التقنيات وهذا الذوق وهذه المفاهيم بهموم وثقافة وقيم ووجدان الانسان العربى فى تلك الفترة ·

خرج هؤلاء الشعراء على العمود « لأن التمسك بعمود الشعر ينفى الابداع » (٣٨) ، و « التقليد ثبات والحياة حركة ، فمن يبقى فى التقليد يبقى خارج الحياة ، كما أن الأمانة للتقليد نفى للحياة، فان الأمانة لأشكاله وأساليبه الشعرية نفى للشعر » (٣٩)· على حد تعبير أدونيس ·

غير أن مسألة الخروج على العمود الشعرى وانكساره « مسألة ذائعة فى التاريخات الشعرية المعاصرة التى وجدت بين التفعيلة والعمود ، بحيث بات الخروج على الخليل خروجا على القالب التاريخى نفسه ، ولكن المسألة ليست كذلك ، فعمود الشعر ليس تفعيلة فقط ، وانما هو نسق بلاغى ولغوى » (٤٠) .

بدأت محاولات التجديد فى الشعر العربى فى العصر الحديث فى نهاية العشرينات متمثلة فى تجارب نقولا فياض ١٩٢٤ ، ومرورا بتجارب حسن كامل الصيرفى ١٩٢٧ ، وخليل شيبوب ١٩٣٢ ، ومحمود حسن اسماعيل ١٩٣٣ ، وعلى أحمد باكثير ١٩٣٦ ، وتجارب لويس عوض ١٩٣٨ ، ومصطفى بدوى وفؤاد الخشن ١٩٤٦ » (٤١) .

ولأن الشعر مثل الحياة يرفض الثبات والجمود ، فان أدواته تتغير كما تتغير الحياة ومضمونها :

« لأنى لا أرى للشعر أدوات ثابتة واحدة على مر العصور ، بل أرى أدوات الشعر شأنها شأن مضمون الشعر ومعانيه يمكن أن تتغير كما يتغير وجه الحياة ، بل ينبغى أن تتغير كلما تغير وجه الحياة ، وأرى أن قوانين الفن ليست الفسى من قوانين المجتمع هذه التى نجددها كلما ضاقت حتى أوشكت أن تخنق المجتمع » (٤٢) .

ويرتضى الباحث ما ذهب اليه لويس عوض ، حيث لا يرى للشعر أدوات ثابتة ، بل هى قابلة للتغيير ، شأنها شأن مضمون الشعر ، وشأن الحياة نفسها ، والفصل بين الشكل — الذى يمثل أدوات الشعر — والمضمون فصل تعسفى ، والشعر

في تصور الباحث تعبير عن حاجة الانسان الروحية والفكرية والجمالية التي يخلقها الواقع المتغير دوما . من أجل هذا رفض لويس عوض المبدأ القائل بقيم نهائية في الشعر . كما انه حاول في ديوانه الخروج على العمود الخليل حيث يرى أنه ليس جامعا مانعا لموسيقى الوجود ·

كما أن « دفع الفن في اتجاه الحياة الجارية على نواميس التطور ، يعطي الشعر وجهه المضوري المستجيب لايقاع الحياة المعاصرة والتعبير عن كل ما يجيش في أطوار هذه الحياة المعاصرة من قضايا ونوازع واحتدامات . كما يعطيه حس تجاوز النماذج السبقة والأصول التقنية القبلية » (٤٣) . فنقول : « ان الشعر الجديد ضرورة كما أن الحياة ضرورة » (٤٤) . و « كل شعر جيد انما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية (٤٥) ·

أحس لويس عوض بضيق التجربة الشعرية التقليدية ، وأنها منافية لمفهوم الشعر والحياة معا . لأننا نكرر تجارب السابقين ونلغي وجودنا . هذا الوجود الانساني الذي أصبح مقلقا بالانفجار نتيجة لكارثة الحرب العالمية الثانية ، وأما أصاب الانسان المعاصر من هدم وانكسار واحباط وخلخلة في قيمه ومفاهيمه ووجدانه ، فرأى لويس عوض أنه لابد من خلخلة مماثلة في الفن حتى نعيش في الحياة ذاتها ، ويصبح شعرنا والحياة وجهين لعملة واحدة ، خاصة وأن استعداده الثوري يتناسب مع طموحه و « كانت التجربة الأندلسية بمثابة « النذير الأول » الذي نبه لويس عوض الى امكانية القيام بهذا الدور التاريخي » (٤٦) ·

لو لم يكن لويس عوض قد تنبه الى امكانية القيام بهذا الدور التاريخي لطفت نار الرغبة عند الشعراء في تجاوز السائد المألوف ، الذي أصبح لا يفي بحاجات الانسان المهزوم المنكسر ،

الذى يشك فى جدوى التقليد . لقد ضاقت الأجساد بالملابس الجاهزة . واشتاق كل جسد الى الثوب الذى يتلاءم معه . حيث أحس الانسان بضيعته وتمزقه . ولم تعد الغنائية والخطابية الرنانة تشفيان غليل الشاعر المعاصر . فتبلورت الرغبة العارمة للجديد .

والفن الجديد فى أى عصر من العصور « لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه . وانما ينبع من مفهوم حضارى للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الانسانية ، تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ، ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة » (٤٧) .

وفى ظل المتغيرات وخليط التناقضات ، أعلن لويس عوض عن رؤيته الشعرية الجديدة ، ورؤيته للشعر التقليدى فى مقدمة ديوانه « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة » التى تعد بمثابة بيان تحريضى ، حرك الثبات والرضا والقبول الى سبيل المناقشة والاختلاف والاجتهاد ، وطرح التصورات الجديدة للأدب والشعر والفن عامة .

وفى البدء تجدر الاشارة الى المناخ الذى كتبت فيه مقدمة « بلوتولاند » والجو المكهرب — على حد تعبير لويس عوض — الذى غلف آفاق المجتمع المصرى آنذاك ، يكشف عنه لويس عوض نفسه فى تذييل ديوانه بقوله :

« كتبت فى درجة حرارة مرتفعة ، لأنها كتبت فى مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده ، والدعوة لخروج الجديد من القديم . ولذا فهى وثيقة تاريخية بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها ، وبغض النظر عن

سلامة أحلامها أو عدم سلامتها ، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٥٢) المتشبع بالثورة والتحدي في الأدب والفن والفكر الفلسفي والسياسة والاقتصاد والقيم الاجتماعي والأخلاقية (٤٨) .

وقد استهل لويس عوض بيانه النقدي في مقدمة ديوانه بالجسارة في استعمال لغته النظرية ، حيث يقول : « حطموا عمود الشعر ، لقد مات الشعر العربي ، مات عام ١٩٣٢ ، مات بموت أحمد شوقي ، مات ميتة الأبد مات . فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته ، وناجي ومدرسته ، وايليا أبو ماضي ، وطه المهندس ، ومحمود حسن اسماعيل ، وعبد الرحمن الخميسي ، وعلي باكثير وصالح جودت ، وصاحب هذا الكتاب » (٤٩) .

كان هذا البيان صادما وقاسيا في آنه (١٩٤٧) ، اذ يعد أول دعوة صريحة - من وجهة نظر الباحث - على المستوى النظري للتمرد على شكل القصيدة العربية التقليدية ، والاطاحة به اطاحة كاملة .

ودعوته هذه جعلته يخوض معارك ضارية مع المؤسسات التقليدية المحافظة ، حيث يتبدى طابع القطيعة من الوهلة الأولى . وفي تصور الباحث أن التنظير النقدي الذي يدعو الى ما هو جديد ومغاير للسائد المطروح يحتاج الى لغة تحتاج الى الاقناع والموضوعية ، وان كانت في بعض الأحيان تشي بحرارة التحدي ، ولكنها لا تصل الى المتبرية الزاعقة التي تخفقها حماسة الشباب وفورانه ، فتتألب الآراء ضده ، وتسقط لغة الحوار الموضوعي المقنع ، وان كان لويس عوض قد كشف عن المناخ الذي كتب فيه مقدمة « بلوتولاند » ،

وعن هذه المقدمة ــ مقدمة ديوان بلوتولاند ــ يقول ماهر شفيق فريد :

« المقدمة استفزازية عن قصد ، تهدف الى تحريك الجوامد ، واشاعة القلق فى الجو الأدبى الساكن ، أو الذى كان يبدو ساكنا • ولكن ثورتها تكتيكية أكثر مما هى استراتيجية •• يخيل الى ان لويس عوض كان متأثرا فى كتابتها ببيان ماركس وانجلز الشيوعى ، وبيانات الداديين والسرياليين (٥٠) .

ان الظن الذى يظنه ماهر شفيق بأن لويس عوض فى مقدمته وثورته متأثر ببيان ماركس وانجلز ، يؤكده لويس عوض عندما يصرح عن نفسه بقوله : « فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ، ومن ألوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا •• » (٥٦) •

وبالنظر الى تلك المقدمة النقدية ــ خاصة استهلالها ــ ينكشف لنا وجه لويس عوض المستجيب لنداء المعاصرة ، بشقيها : الحياتى والفنى ، وهما ــ فى تصور الباحث ــ وجهان لعملة واحدة ، فدعوته الى تحطيم عمود الشعر ، انما يسعى بها الى كسر النسق التقليدى البلاغى والدلالى الذى أصبح معزولا عن الحياة ، ومحاولة الخروج على الشكل ، وايجاد بديل آخر تفرضه التجربة المعاصرة ومضمونها الجديد ، كما أنه « يريد أن يقول : ان الشعر فى حد ذاته لم يمت ، لأن الشعر نشاط انسانى باق على مر العصور ، مهما اختلفت صوره ، ولكن الذى مات هو هذا الشعر التقليدى » (٥٢) •

وقد اختلف بعض النقاد والباحثين مع ما ذهب اليه لويس عوض فى استهلال مقدمته ، فيقول الباحث محسن عبد الخالق ردا على تلك الدعوة سالفة الذكر : « نعتقد أن الشعر العربى التقليدى

من القدم بحيث تمكن من ارساء قواعده ، واستقر في وجداننا منذ ١٥ قرنا ، ومن ثم فليس من السهل أن نلغيه أو نحطمه كما يقول الناقد ، ذلك لأن في تحطيمه الغاء قيم فنية استقرت في وجداننا » (٥٣) .

ويمكن القول ـ ردا على الباحث ـ ان لويس عوض لم يتعرض على الشعر التقليدي كموروث ومنجز سابق له تقنياته الفنية التي خلقها الواقع العربي عبر هذه القرون ، ولكن لويس عوض دعا الى تحطيم الممارسة الشعرية على الطريقة التقليدية ، وجعل الشعر القديم مثلا أعلى موجودا مسبقا يحتذى في الممارسة الشعرية المعاصرة ، ولعلنا نتفق مع تصور عز الدين اسماعيل الذي يرى ان « الشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون ، وهو بهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه » (٥٤) .

ويمكن القول : ان موت أحمد شوقي ليس حدا فاصلا في تطور الشعر ، فقد بدأت محاولات التجديد قبل ذلك العهد ، ولكن الذي جعل لويس عوض يربط موت الشعر بموت شوقي ١٩٣٢ ـ مع الأخذ في الاعتبار أن الشعر التقليدي كان موجودا قبل شوقي وبعده ـ لأن شوقي وحافظ هما اللذان تزعما المدرسة التقليدية في أدبنا الحديث (٥٥) .

ويرى محمد النويهي ـ مشيرا الى أن الشعر التقليدي بعد شوقي وحافظ أصبح عاجزا عن أن يفي بمتطلبات الشاعر المعاصر الروحية والعقلية ، ويرد على أصحاب الاتجاه المحافظ ، فيقول :

« وربما يرد بعضهم ، لكن ألم يستطع هذا الشكل القديم أن يحمل بعض المضمونات الجديدة في شعرنا الحديث على أيدي شعراء مثل البارودي

وشوقي وحافظ ابراهيم ؟ ونحن نجيب : بل قد استطاع ، ولكن عجز عن حمله وما تسبب في قتله كان اضعافا مضعفة · أضف الى ان ذلك كان الظرف ، كان ظرفا خاصا لايتكرر في عصرنا مرتين ، وهو ظرف الحركة الاحيائية التي بدأت بها نهضتنا الحديثة كما تبدأ بها كل النهضات » (٥٦) ·

لقد تنبه محمد النويهي الى أهمية عدم الفصل بين مضمون العمل الشعرى ، وبين شكله ، فالمضمون الجديد ــ الذى يطرحه الواقع الجديد ــ يتأبى أن يسكن في أثواب جاهزة مسبقة ، ويتطلب شكلا جديدا يتلاءم ويتفاعل معه ، كما أن ظروف الحركة الاحيائية كانت بداية نهضة ، وبداية تدل تجاوزى ، كان واجبا أن يسعى الشعراء الى تنمية قدراته ·

ثم يؤكد محمد النويهي عجز كل من أتى بعد شوقي وحافظ من ايجاد صيغة شرعية للنسق التقليدى ، فيقول :

« ان ما استطاعه البارودى وشوقي وحافظ ابراهيم من استعمال الأسلوب القديم استعمالا رشيقا ممتعا عجز عنه من تلاهم من الذين اصروا على التقليد ، فلم يصدروا الا جملا سقيمة شوهاء خالية تمام الخلو من اى نبض حى او مقارب للحياة » (٥٧) ·

لقد أصبح الخروج على التقنيات الفنية القديمة وأنماط التعبير الجاهزة ، والأنساق البلاغة والدلالية التى فقدت قدرتها على العطاء أمرا حتميا ، طبقا لحتمية العصر وذوقه وحاجاته الجمالية الحديثة ، فالشاعر المعاصر أصبح مطالبا ــ في ظل الحياة الجديدة ــ

بإيجاد صيغة فنية جديدة تتلاءم مع الحياة التي يعيشها ، تلك الحياة التي أسهمت في خلقها معارف شتى ، وخبرات شتى ، فاتسعت الرؤى ، وأصبح « لا يبقى أمام الشاعر الا أن يقوم بمغامرة موازية لعمق الرؤيا التي اتسعت عالمه الخاص ، فلا وحدة القافية ولا وحدة التفعيلة بقادرتين على تحقيق التكافؤ التام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه » (٥٨) .

وفي هذا السياق تجدر الاشارة الى خطأ غالي شكري في نصه السابق ، حيث استخدم خطأ مصطلح وحدة التفعيلة ، والصواب هو وحدة البيت ، ويكشف عما ذهب اليه الباحث استخدام غالي شكري لمصطلح وحدة القافية ، والشعر الجديد قام على وحدة التفعيلة ، ويذهب النــويهي الى مثل هذا فيقول : « ما يتخذ شـــعراؤنا الجدد من شـــكل شـــعرى جديد يقــوم على وحدة التفعيلة » (٥٩) .

في اطار المعرفة الحديثة عند الشاعر المعاصر تتبدى العلاقة الصحيحة بالشعر القديم من حيث الرفض والقبول ، فالرفض ليس للشعر القديم كموروث من حيث كونه شعرا ، بل الرفض : ممارسة الكتابة الشعرية الجديدة على طريقة القدماء ، وفي هذا يصرح أدونيس بقوله : « اننا لا نرفض الشــعر القــديم من حيث هو شــعر ، بل نرفض أن نبدع من ضمن أطره الفنيــة والثقافية التي صدر عنها ، ان هوميروس احد كبار الشعراء في العصور كلها ، ومع ذلك ليس هناك أي شاعر اوربي أو غير أوربي يكتب ضمن الأطر الفنية التي كتب بها هوميروس . ينطبق هذا الكلام على شكسبير وغوته ، افلا يصح اذا أن ينطبق هذا بالنسبة الينا على اسلافنــا الأقدمين » (٦٠) .

نستطيع القول انه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ، حيث ان كلا منهما يتلبس الآخر ، ومسألة الفصل بينهما انما هي مسألة تعسفية ، فكل مضمون يعبر عن مرحلة انما يحتاج الى شكل يناسبه ، وفي هذا الصدد يشير ت . س اليوت :

« جميع الاشكال أكثر مناسبة في عصور منها في عصور أخرى . فالشكل الذي يتبع نظاما معينا في الايقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلا طبيعيا مشروعا للغة الكلام في نمط شعري . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعا وقت أن بلغ حد كماله ، وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيدا ، فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغير ، لأن الشكل المبين تطغى عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير الا الاحتقار حين لا يستعمله الا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعا يدفعهم الى التشكيل المناسب لهم ، فيلجأون الى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة ، آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه ، ولكن ذلك منهم أمل خائب »(٦١) .

ويرى لويس عوض أن الشعر مثل كل الكائنات يخضع لعوامل التغير ، اذ يرتبط بحاجات عصره ، فيقول :

« ان كل ما نستطيع قوله هو أن هناك عناصر — في التكوين النفسي للانسان وفي قدراته ، على التغير وفي طرق تعبيره — بطيئة

التغير ، وبعضها سريع التطور · واذا قبلنا هذه المقولة ، مقولة ان الصيرورة هي الأساس وليس الثبات ، فاننا نستطيع الاقتراب من فهمنا لعوامل التعرية والتغير التي تطرأ على الفنون والآداب والعلوم والأديان الى سائر ألوان النشاط الروحي التي يزاولها الانسان ، وهذه المقولة لا تظهر التناقض واضحا مثلما يظهر في الزعم بان هنالك جوهرا ثابتا للشعر ، لنفاجأ بعد ذلك بان هنالك من انواع الشعر ما يختفي تماما في عصر من العصور » (٦٢) ·

ان ما أشار اليه لويس عوض من أن الفنون تتغير من حيث أساليبها وأطرها ومضامينها ، أو ما يسمى بأدواتها ، لم يكن جديدا ، فالشعراء القدماء ، والنقاد القدماء ، تنبهوا الى أن الشعر يتغير كما تتغير الحياة ، بطريقة تناسب القارئ والذوق العام السائد ، وحاجات الشاعر الجمالية والتكوين ·

ويعلن لويس عوض موقفه صريحا من الشعر العمودي ، حيث يقف منه موقف الرفض ــ كممارسة ــ فيقول : « اذا عجز الشعر العمودي عن تجديد نفسه ، فالصمت أولى · ليس من الضروري أن نتكلم طوال الوقت ــ اذا لم يكن لدينا ما نقوله ــ ونقوله بشكل جيد ــ فيجدر بنا أن نصمت · أنا أرفض الصدى والعودة الى الشعر العمودي هو العودة الى أدب الصدى » (٦٣) ·

ويقدم محمد النويهي تبريرا لعدم صلاحية الشكل التقليدي، ويكشف لأصحاب التقليد عدم قدرة الشكل التقليدي على الاستمرار ، فيقول :

« والعجيب ان انصار التقليد حين تذكر لهم هذه الحجة يردون عليها بان يقولوا ان طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وادى من معان وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته لا يدرون أن هناك حدا لهذا الاستمرار لا يمكن ان يتجاوزه ، وان الشعر العربى بلغ هذا الحد فى حقيقة الأمر منذ مئات السنين ، وأن الدافع الوحيد الذى ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتحجر الذى استولى على نواحينا المادية والروحية منذ انحلال مجدنا السياسى ونضوب معيننا الفكرى ، وتعفن واقعنا الاقتصادى ، بعد ان انحدرت الدولة الاسلامية عن سمتها، واستسلم اهلها لسبات عميق » (٦٤) .

ثم يؤكد النويهى :

« اننا نؤكد بكل هدوء وثقة ان الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرة لأداء المعانى الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقريا أصيلا ، فان أصالته وعبقريته لا شك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذى يكتم عليهما انفاسهما » (٦٥) .

ان موقف لويس عوض من الشعر التقليدى ، هو موقف المستنير الذى يقوم على الموضوعية ، حيث ان التقليد هو تكرار تجارب السابقين ، والغاء للشخصية المعاصرة فى أسمى مفاهيمها ومعطياتها ، والشعر التقليدى هو العودة الى أدب الصدى ـ على

معه تعبيره ـ ، في الوقت الذي ينبغي على الشاعر أن يكون خلاقا لا مقلدا ، طبقا لحاجات العصر الجمالية والفكرية والذوقية والنفسية .

أما ملحوظة الباحث محسن عبد الخالق ـ التي تقول : « وقد لاحظ الباحث أيضا نبرة القاضي تظهر بوضوح في دعوته حين يقطع « لقد مات الشعر « العربي » أن وضع الصفة بين قوسين انما جاءت للتنبيه بأن الذي مات هو الشعر العربي بالتحديد ، فالشعر اذا لم يمت ، انما الذي مات هو الشعر العربي فحسب • ان تكرار الناقد لفظ مات ، وموت ، وميتة ، ثم كلمة الأبد ، يكشف بوضوح عن توجهه الغربي » (٦٦) ـ فانها تقوم على العجلة وعدم الموضوعية ، فانه لو قرأ جيدا اعتراف لويس عوض ، لما احتاج لمثل هذه الملحوظة ، فلويس عوض يشير في اعترافه الى موت الشعر العربي بصفة خاصة ، حيث يقول : « فللويس عوض دلالة واضحة • أما أن « الشعر » قد مات وهو بعيد ، وأما أن الشعر « العربي » قد مات وانكسر عموده على أقل تقدير ، وهو محتمل ، وأنا استبعد موت الشعر لسببين : أولهما : انى أعلم علما أكيدا بأن لويس عوض ليس بشاعر ، فاذا كان شعره ميتا ، فمحال أن نأخذ الشعر بجريرته ، وثانيهما أنى أعلم علما أكيدا بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل شوقى ، لأن جيلنا معذب وجيلنا ثائر ، وجيلنا عاش في الأرض الخراب التي انجلت عنها الحريان ، ورقص حول شجرة الصبار ، وجيلنا لم يولد بيسابه أحد » (٦٧) •

ثم يقدم تبريرا لاعترافه بموت الشعر العربي مؤرخا لأهم ظاهرة تمرد فني في تاريخ الشعر العربي التي ترجع الى القرن العاشر الميلادي ، حيث خرج الأندلسيون على عمود الشعر ، وعلى

المدرسة التقليدية ، من حيث الوزن والقافية ، فاستحدثوا قوالب جديدة ، ولغة تتلاءم مع حياتهم المتمدنة . فيقول : « واذا كان جيلنا يحس الشعر أكثر مما احسه شوقي ، فتقصيره عن قول الشعر لا يدل على موت الشعر ، بل يدل على موت الشعر العربي وانكسار عموده على أقل تقدير ، فالشعر اذا لم يمت ، وانما مات الشعر العربي ، وحقيقة الحال أن عمود الشعر العربي لم ينكسر في جيلنـــا ، وانما انكسر في القرن العـــاشر الميـلادي ، كسره الأندلسيون » (٦٨) .

واعتقاد الباحث ـ (محسن عبد الخالق) ـ بأن تكرار الناقد للفظ « مات » ، « موت » و « ميتة » ، ثم كلمة « الأبد » يكشف بوضوح عن توجهه الغربي اعتقاد يفتقد التبرير والموضـــوعية . لأن اللفظ مات ومشتقاته لفظ عربي ، يشي دلاليا بالتوقف والفناء وعدم الملاءمة ، واستنفاد طاقات ، وتكراره بهذه الصورة انما جاء للتأكيد ، على الكشف عن حقيقة مذهب ما وعلاقته بالواقع رغبة في تعريته بعد توجها غريبا ؟ نعتقد أن هذا الاتهام ليس هناك ما يبرره .

ويشير لويس عوض الى ازمة الشعر العربي التي اعلن عن تاريخها بموت شوقي ، فيقول : ففي تصـــوري أن ازمة الشـــعر العربي التقليدي لم تبدأ لمجرد موت شوقي وحافظ ، ولكن بعدت لعجـز مدرســـة أبوللو ، ومدرسة المهجر ، أي عجـز المدرسة الرومانسية العربية عن التعبير عن اي مضمون اجتماعي أو انساني بالمعنى العام في زمن يقظة الجماهير ، وازدياد اندفاعها المشاركة في تقرير مصيرها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والحضاري ، والتهاب الوجدان العام بقضايا الحرب والسلام والتقدم والحرية والمساواة والاخاء » (٦٩) .

وفى تصور الباحث ان موقف لويس عوض من الشعر التقليدى يقوم على الوعى بمفهوم الشعر ذاته فى اطار العصر الحديث . فالشعر اذا كان قديما أو جديدا ، تعبير عن خبرة شعورية ، غير أن هذه الخبرة الشعورية التى تقف عند حدود الشاعر الشخصية وتنبثق منها لا تكفى فى الشعر المعاصر ، بل تشاركها الخبرات الشعورية الجماعية ، فالشعر المعاصر بلورة لها فى أى اتجاه كانت هذه المشاعر ، والقيم الاجتماعية التى يحاول المجتمع تبنيها واعتناقها هى خلاصة تجارب الانسان المعاصر ، كما انها ميراث الأجيال الماضية والحاضرة معا ، وارتباط الشاعر بالمثل الاجتماعية التى يلبث يعزله عن حاجات عصره ومتطلباته ، ويخرجه عن اطاره (٧٠) .

ودعوة لويس عوض ، التى تتضمن ثورة على الموروث البالى لها أكثر من جانب ، جانب ايجابى وهو الذى نتناوله ونؤيده ، وهو : ان الشعر يساير المطالب الحياتية للناس من الوجهة الجمالية والروحية والمعرفية ، ويرتبط بتغيرات العصر ، وهذه الدعوة قديمة ، تنبه لها النقاد القدماء ، والشعراء القدماء — وان كانت تختلف فى بعض الجوانب — مثل أبى نواس ، حيث جدد فى الشعر بما يتناسب مع الناس ، فتمرد على القافية الموحدة ، والوقوف على الأطلال .

اما الجانب الآخر فهو : أن لويس عوض يبنى ثورته أو دعوته على مقدمات يلحظ عليها : أنها واكبت اتجاها عاما ، أو جاءت فى الاطار العام نحو تجديد الشعر وبخاصة الفترة التى تم الاتصال فيها بالآداب الأوروبية .

* لويس عوض وثورة الشعر العربي الحديث :

بدأت ملامح الشعر العربي الحديث تتضح بصورة مباشرة ، وتجلى وجهها — على الرغم من محاولات التجديد السابقة في تلك الحركة التي تمخضت عن الحرب العالمية الثانية ، وشكل ملامحها مجموعة من الشـــعراء في مختلف أقطار الوطن العربي أمثال : عبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وبدر شـاكر السـياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، أدونيس ، الفيتوري ، ونزار قباني ، وغيرهم .

وقد وجدت هذه الحركة صدى عميقا — فيما بعد — في نفوس متذوقي الشعر وقرائه ، بل في نفوس الأجيال اللاحقة من الشعراء أنفسهم ، اذ أصبحت مدرسة لها سماتها الفنية ، ومفاهيمها التي تمخضت عن الواقع العربي في عصرنا الحديث ، فالشعر الجديد « فيه ما يمثل روح العصر أو طبيعة الحياة الحديثة : نثرية الحياة من ناحية ، وكلية الحياة وتداخلها من ناحية ثانية . ويتمثل هذا في صور الشعر الجديد ، وشكل الشعر الجديد ، فاللغة نثرية بعيدة عن التوتر وعن رصانة الشعر الكلاسيكي .. وهذه النثرية ، وهذه الكلية تعكسان طبيعة العصر الذي نعيش فيه » (٧٦) .

ويرى لويس عوض أن « أهم فارق مميز بين حركة الشعر الحديث ، بوصـــفها حركة تجديدية ، وبين الحركات التجديدية السابقة عليها ، هو النزوع الوجداني ذو الطابع الرومانسي لهذه

الحركات مجتمعة ، بحيث انحصر الهاجس القومي لديها في الوظيفة المكملة لدور الشاعر الكبير . أما بالنسبة للشعر الحديث فقد تغلغل الهاجس الى صـــميم التجربة وتحـــكم في رؤية الشـــاعر ذاتيا وموضـــوعيا » (٧٢) ٠

وموقف لويس عوض من هذه المدرسة فانه يقوم على التعاطف والانحياز لها ـ وهو انحياز موضوعي من وجهة نظر الباحث ـ لأن مفاهيمها وعطاءها يتفقان مع الحلم الشعرى عند الانسان المعاصر بصفة عامة ، ولويس عوض بصفة خاصة ، فهو يؤكد : « لكنى منحاز لهذه المدرسة الجديدة ، والمستقبل ـ كما أتصـــور ـ هو لصلحة هذه المدرسة ، لأن شعر البلاغة العربية القائم على جهارة الصـــوت ، ووحـــدة البيت ، ووحـــدة القـــافية ، قد انتهى الى الأبـــد » (٧٣) ٠

وقد أحدثت ثورة الشعر الحديث انجازات على المستويين : الشـــكلي والمضموني ، تتمثل في التقنيات الفنية وبناء القصيدة ٠ أما الانجازات المضـــمونية فتتمثل في رؤى الشـــاعر الفكرية والمعرفيـــة ٠

فعلى مستوى الشكل والتقنيات الفنية التي أحدثتها الحركة الشعرية الحديثة ، يصرح لويس عوض بوجهة نظره حيث يرى أن :

> « أهم تغيير تم ـ في نظرى ـ في الشـــعر الحديث من ناحية الشكل ، هو العدول عن وحدة البيت الى وحدة القصـــيدة هو الذى هدم فكرة القافية الواحدة ٠ وقد كان هذا صـــدى لتحول الشـــعر من وجداني صرف الى شعر يتكلم عن موضـــوع القبلة الربة ، مثلمـــا نرى عند عبد الرحمن الشرقاوى في قصيدة « من أب مصرى

الى الرئيس ترومان » لم يكن بامكانه ان يعبر عن مضمونها الانساني الاجتماعي دون ان يخرج عن وحدة البيت الى وحدة القصيدة ، ودون ان يتجاوز فكرة القافية الواحدة وفكرة تساوى الابيات فى التفاعيل ، فهـــو قد كسر القشرة التي كانت مفروضة على الشـــعر بحكم التقاليد ، وابتدع لنفسه تقليدا شعريا جديدا يتناسب مع المضمون الذى يريد أن يعبر عنه وهذا ما نجده ايضا لدى كل الشعراء الجدد » (٧٤) ٠

اما في المستوى المضمونى ، فقد أحدثت ثورة الشعر الحديث انجازا مهما هو اختلاف النظرة الى العالم والاشياء ، وهذا ما يذهب اليه لويس عوض بقوله : « ما أراه هو أن الثورة الحقيقية التى تمت في الشعر الجديد هو اختلاف النظرة الى الاشياء ، فبعد أن كان الشـــاعر يمسك بالربابة ويتغنى بحالة وجدانية ، تحول الى انســـان يعبر عن هموم الانســـــانية ، أو هموم جيله فى هذه الفترة » (٧٥) ٠

لم يكن كل الشعراء يتغنون بحالة وجدانية في الشعر الذى سبق ثورة الشـــعر الحديث ، فقضايا الانســـان كثيرة عند معظم الشعراء ، وقضايا الوطن وهموم الشعوب هى التى عبر عنها الشعر عند بعضهم ، كحافظ ابراهيم ، وشوقي ، وغيرهما كأحمد محرم وأحمد نسيم » ٠

وفى تصور الباحث أن التحول الذى أحدثته ثورة الشـــعر الحديث في شكل البيت وشكل القصيدة بوجه عام ، لم يكن تمخضا عن تغير الذوق الجمالى فقط ، وانما عن تغير المضـــمون الشـــعرى وطرائق الصياغة والتصوير ، حيث لا يمكن فصل الشـــكل عن

المضمون ، فالمضمون الجديد يتطلب شكلا جديدا يحتويه ويتناسب معـه .

ويشير محمد النويهي الى أن ثورة الشعر الحديث قد أحدثت انجازات على المستويين : المضموني والشكلي ، فيقول :

« اول ما حدث : هو أن القرع البارز العنيف قد خف وقعه ، وثاني ما حدث هو ان السيمترية الجـامدة قد حطمت ، وثالث ما حـدث هو أن الرتوب الممل المفقر قد دخله قدر لا يستهان به من التنوع الفني ، وهذه العوامل الثـلاثة في ذاتها قد حررت الشعر الى درجة غير قليلة مما كان عليه من رنة الكلب والافتعال .. هذا الانطلاق الشكلي ـ كما أومأنا في غضون حديثنا هذا ـ لم تكن اهميته الاخيرة فيه في حد ذاته ، بل كانت في مدى سماحه بانطلاق المضمون الجديد . فقد فتح الطريق واسعا امام الشعراء الجدد الى انطلاق مضموني فكري وعاطفي لم يشهد الشعر العربي له نظيرا من مئات السنين . فتح امامهم سبلا جديدة للتفكير والشـعور ما كان يمكننا ولوجها في نطاق الحدود الضيقة الجامدة للشكل التقليدي ، كما مكنهم بدرجة عالية من الترابط العضوي بين الشـكل ومضمونه . اذ استطاعوا الآن أن ينوعوا من الشكل حتى ينسجم انسجاما أكبر دقة وتجاوبا مع كل مطلب دقيق في الفكرة والعاطفة » (٧٦) .

ومن ناحية السبق التاريخي في ريادة حركة الشعر الحديث ، ومن الشاعر الذي قاد بتجاربه الشعرية هذه الثورة ، ودعا اليها

فنيا ، يرى بعض الدارسين أنها بدأت في العراق سنة ١٩٤٧ ، عندما بدأ الصراع بين قصيدتي « الكوليرا » لنازك الملائكة ، و « هل كان حبا » لبدر شاكر السياب ، وأيهما أسبق من الأخرى · يرى لويس عوض أن الريادة الشعرية لم تكن في العراق ولكنها بدأت في مصر ، حيث يقول : « ان الشائع هو أن أحدا من اثنين كان رائدا للشعر العربي الحديث : « اما نازك الملائكة ، أو بدر شاكر السياب ، وليس هذا صحيحا ، فالحداثة الشعرية بدأت في مصر » (٧٧) ·

وفي تصور الباحث أن الرأي الذي ذهب اليه لويس عوض هو الرأي الصائب ، حيث تؤكد المحاولات التجديدية في الشعر العربي أن ارهاصات الثورة بدأت في مصر مع تجارب نقولا فياض ١٩٢٤ ، ومن جاء بعده (٧٨) · وهناك تجارب للويس عوض في ديوانه « بلوتولاند » تؤكد هذا السبق بغض النظر عن جودة الشعر أو رداءته فقد كتبت قصائد الديوان ـ وما تحمله من طابع تجريبي يجنح نحو الجديد والخروج على الشكل التقليدي ـ في فترة اقامته بكمبريدج ١٩٣٧ ـ ١٩٤٠ ·

❋ لويس عوض والمذاهب الأدبية والفنية والنقدية :

المذهب الأدبي « عبارة عن منهج أدبي جديد لرؤية هذا الانسان المتطور دوما رغم أن جوهره واحد » (٧٩) ، و « المذاهب الأدبية المتعاقبة امتداد طبيعي ضمن سلسلة طويلة تسير موازية للفكر الانساني ونسبية النظرة الى العصر والمجتمع والحضارة والثقافة هي التي توحي بوجود مثل هذا التناقض ، والمذاهب الأدبية على اختلاف أنواعها وأهدافها وعصورها عبارة عن بلورة للدور الذي يلعبه الأديب في مجتمعه وعصره » (٨٠) ·

ويرى الطاهر أحمد مكى أن « التصنيف على أساس المذاهب والحركات الأدبية لا يخلو من صعوبات ومشـــكلات مردها الى أن التسميات فضفاضة ، لا تعنى شيئا واضحا محددا » (٨١) ·

ولكل أديب أو ناقد موقف من المذاهب الأدبية السائدة فى عصره ، أو السابقـة عليه ، ويتحدد موقف الأديب أو الناقد من خلال مفهومه للأدب ، وأيديولوجيته الفكرية · وللويس عوض موقف من بعض المذاهب الأدبية والفنية والنقدية ·

فالاشتراكية التى تبناها ، وأصبحت تمثل مذهبه فى الفكر والأدب ، « تعترف بكل جاد من مذاهب الفكر والفن والأدب ، مهما كانت هذه المذاهب متعارضة ومتناقضـة ··· تعترف بالمدارس الكلاسيكية والأوغسطية والرومانسية والرمزية والواقعية وما فوق الواقعية ، تعترف بمدارس العقل والعاطفة والخيال » (٨٢) ·

ويرى لويس عوض أن الاشتراكية السليمة تقوم على الاعتراف الأعظم « فهى ترى فى كل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجها ايجابيا خلاقا يضيف الى التراث العظيم ، وهذا الوجه الايجابى الخلاق هو نقد الحياة ·· وترى أن نقد الحياة هو المقدمة الأولى لنموها ورقيها ، وترى أن نمو الحياة ورقيها لا يكون الا بنقدها ، فبالنقد وحده نغربل بذور الموت من بذور الحياة » (٨٣) ·

وترى الاشتراكية السليمة فى نظر لويس عوض أنه « من الخطأ أن تقع مذاهب الفكر والفن والأدب فى قضية الفصل بين الذات والموضوع ، أو الفصل بين الشكل والمضمون وترى أن الرقى والجودة يتحققان اذا تحققت الوحدة والانسجام بين هذه الأشياء جميعهـــا » (٨٤) ·

واذا كان الاعتراف الأعظم بكل هذه المذاهب هو وجه من وجوه الاشتراكية الســــليمة فى نظر لويس عوض ، فليس ذلك معناه

« القبول الأعمى » ، والاشتراكية السليمة لا تقوم على « الانكار الأعظم » والانكار الأعظم « ليس مجرد الرفض (٨٥) . فهى « تعلم أن كثيرا من مذاهب الفكر والفن والأدب فكر متأزم وفن متأزم وأدب متأزم ، فهو يرى نفســـه ، ولا يرى الا نفســـه ، ويحطم كل ما عداه » (٨٦) .

فالاشــتراكية « تعترف بكل هذه المدارس من حيث هى نقد للحياة ، ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هى منهج للحيــاة » (٨٧) .

يورد لويس عوض الاشتراكية بمعنى الحياد ، ولو كان الأمر كذلك لاستوجب عدم اعتناق مذهب ، غير أنه يعلن أن الاشتراكية مذهبه فى الفكر والفن والحياة ، وأنها ضد المذهبية الضيقة .

وفى الوقت الذى يعلن فيه الحياد ـ وهو أبرز صفات النقاد ـ يعود الى المذهبية وفى الوقت الذى ينفى عن نفسه صفة اغماض العينين والعمى ، يثبت أنه أعمى باعتناقه مذهب معين ، وينظر الى المذاهب الأخرى من خلاله .

ولويس عوض ممن « يعتقدون أن لكل مدرسة من مدارس الفن وظيفة فى المجتمع وطراز الحياة وطراز المجتمع وطراز الحياة وحده هو الذى يقرر ظهور مدارس الفن والفـــكر ، بحسبا أياما كانت مدرسته ، وكل مدرسة تتناسخ فى غيرها » (٨٨) ، بحيث « يقوم كل مذهب على أنقاض سابقه الذى لم يعد ملائما لروح العصر»(٨٩). والمذهب الجديد لا يقوض المذهب القديم تقويضا تاما ، وانما يكمله، ويبقى مستمرا على الرغم من انتشار المذهب الجديد .

ولويس عوض من المؤمنين بوحدة الثقافة الانسانية مهما بالغت فى التخصص ، وتخصصه الأكاديمى هو الذى جعله يعترف بكل

هذه المدارس ، شريطة أن تصبح نقدا لا منهجا للحياة ، فهو يصرح :

« الحق ان تكويني الأكاديمي جعلني اقف في كثير من الاحيان موقف عدم الانحياز من مدارس الفن والأدب ، واحكم على كل منها وفقا لقوانينه الخاصة . انني مثلا ترجمت شيللي وهو شاعر رومانسي وترجمت هوراس وهو شاعر كلاسيكي، وترجمت اوسكار وايلد وهو رسول مدرسة « الفن للفن » ، وترجمت « الراس ايلاس : أمير الحبشة » التي صدرت بعنوان « الوادي السعيد » وهي من عمل صمويل جونسون ، وتعد من النماذج الصافية للأدب الكلاسيكي الحديث ، وترجمت « استروونر » لجورج مور ، وهو من تلاميذ اميل زولا ، وهي نموذج ممتاز للمدرسة الطبيعية » (٩٠) .

ويشترط لويس عوض في مذاهب الأدب والفن النضوج ، فهو يتوقف عليه معيار القبول أو الرفض ، وحسه النقدي الذي يمنحه بعدا في النظر ، هو المهيمن على هذه العلاقة ، فهو شخصية استيعابية ، وتحليل المذاهب والمدارس يقوم على الوعي والاستيعاب ، لأن « المدارس كثرت بانتشار الوعي ، وتقدم العرفان » (٩٦) . ويؤكد شمولية المعرفة : « اني لا اقتصر في غذائي على طعام واحد ، بل آكل من طيبات ما رزقت سواء أكان هذا الرزق كلاسيا أم رومانسيا أم واقعيا أم رمزيا أم سرياليا أم مستقبليا الى آخر ما هناك من مدارس الأدب والفلسفة ، ولا اشترط فيما أتناول من ثمار الفن الا النضوج ، متمثلا في ذلك

يقول شكسبير فى الملك لير : « النضـوج هو كل شىء فى الحيـاة » (٩٢) .

ولويس عوض يعنى بدراسة المؤثرات التى أفرزت الأدب ، وخاصة الحالة الاقتصادية ، التى كانت تسيطر على المجتمع ، فلابد من الوقوف على عوامل التكوين والتأثير « ولا سبيل الى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه المدارس » (٩٣) ، وهذا يعنى أنه يميل الى القوانين الاشتـراكية .

● الكلاسيكية : Classicism

تعد الكلاسيكية أول مذهب أدبى محـدد فى تاريخ الآداب الأوربية ، وجاءت الكلاسيكية فى محصلتها النهائية طريقة متكاملة فى الفكر ، وأسلوبا شاملا للحياة ، وساعد على تشكيلها غلبة الفلسفة العقلية » (٩٤) ، و « الكاتب الكلاسيكى هومن يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية ، بحيث يتركز انجازه فى الاضافة وليس فى الهدم أو التغيير » (٩٥) .

وموقف لويس عوض من الكلاسيكية يقوم على الرفض لها كممارسة آنية للابداع ، ورفضـه لها لأنها استنفدت أغراضها ، وأصبحت غير قادرة على أن تفى بحاجات الانسان المعاصر ، وأصبحت مناقضة للمعاصرة والتقدم « بالرغم من تقديرى للمدرسة الكلاسيكية .. كنت أحس بأنها ـ بسـبب محافظتها واهتمامها الشديد بالشكل ـ لا تساير فكرة التطور والتجدد الذى يجب أن يكون ملازما للآداب واللغات » (٩٦) .

ان موقف لويس عوض من الكلاسيكية موقف يقـوم على الادراك الصحيح لمتطلبات العصر روحيا وفكريا ، فالكلاسيكية ـ كما يراها لا تساير تطور العصر وتغير الحياة وتجددها ، والأدب

الكلاسيكي يحافظ على الشكل ، ويهتم بثباته ، مما يستدعي ثبات المضـــمون .

ثم يرى لويس عوض أن المذهب الكلاسيكي يمكن أن يشهد احياء كلاسيكيا اذا توافرت مقومات الاحياء ، فيقول : « وليس معنى هذا الكلام أن المذهب الكلاسيكي الاتباعي قد مضى أو ينبغي أن يمضي الى غير رجعة .. لقد تشـــهد احياء كلاسيكيا اذا توافرت مقومات هذا الاحياء » (٩٧) .

كيف يرى لويس عوض أن الكلاسيكية لا تساير فكرة التطور والتجدد ، وكيف تشهد احياء كلاسيكيا اذا توافرت مقومات هذا الاحياء . كما أن الكلاسيكية كمذهب كان لابد للانسانية أن « تتحرر من سيطرته بعد ذلك لتخلف مذاهب أدبية وفنية جديدة لها أصولها ومبادئها الخاصة » (٩٨) التي تتفق مع واقعها الجديد .

* الرومانســـية : Romanticism

الرومانسية مذهب ثائر ظهر كرد فعل للمذهب الكلاسيكي المحـــافظ الذي يمجد أعمـــال العقل ، و « هو طليعة المذاهب الحديثة » (٩٩) .

والرومانسية في صميمها « حركة أدبية » ثائرة على التقاليد الأدبية القديمة ومؤيدة لـــكل تجديد وانطـــلاق في ميدان الأدب والدراسات الانسانية عامة » (١٠٠) .

بالاضافة الى الخروج والتحطيم والثورة ، تركز الرومانسية على التلقائية والغنائية والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض وتحويل الأدب الى شعلة هادية للأجيال القادمة ، وليس مجرد تقليد القوالب القديمة » (١٠١) .

ويرى لويس عوض أن الكآبة والتشاؤم هما نتاج للنفس الرومانسية ، التي تحس بسجن الروح داخل الجسد ، فيقول : « وما هذه الكآبة والتشاؤم الا التعبير الطبيعي عن النفس الرومانسية عن الاحساس العميق بسجن الروح داخل اطار الجسد ، أو قيود القالب من أي نوع كان » (١٠٢) ، فهي « تهدف الى تحرير الأنا من جميع القيود المفروضة .. وهي التعبير الفني عن روح الطبقة المتوسطة المجاهدة لتطبيق النظام الفردي على كل وجه من وجوه النشاط الانساني » (١٠٣) .

والفردية التي يقصدها لويس عوض انما هي الفردية الموجودة المتمردة المجاهدة التي تحس بوطأة المجتمع ، فتحطم القيود ، وليست الفردية السالبة المنكمشة ، التي تحس بوطأة المجتمع ، فتنطوي على نفسها ، وتهرب الى ذكريات الطفولة أو ذكريات ما قبل الحياة ، وتعتصم بسراديب اللاوعي (١٠٤) .

ويؤكد لويس عوض أنه رومانسي بطبيعة تكوينه « فمن تبسيط الأمور أن تقول : ان اتجاهي كان رومانسيا بحتا ، حتى في تلك الفترة ، فترة الثورية والقلق والرغبة في اصلاح العالم ، فتلمذتي على العقاد ، وتشيعي لمدرسة أبوللو في صباي غذيا في هذا الاتجاه الرومانسي » (١٠٥) . ثم يشير بقوله : « وحين تقرأ « بروميثيوس طليقا » و « الراهب » فسوف تجد أثر الرومانسية عميقا » (١٠٦) .

لويس عوض رومانسي بطبيعة تكوينه وميوله يجد نفسه فيها ويحبها ، غير أنه يحدد سمات رومانسيته فيقول : « اني أحب بطبعي الرومانسية ، وهناك رومانسية ثورية ، وأخرى أسميها متعفنة ، وهي متوفرة عندنا ، وأنا من أنصار الرومانسية الثورية عند شيلي وبيرون ، وحبي الخاص للرومانسية بهذا المفهوم يقوم على ايماني بأن الخيال أداة من أدوات المعرفة الحقيقية » (١٠٧) .

● الواقعيـــة : Realism

ظهرت الواقعية احتجاجا على المذهب الرومانسي الذي يجنح الى الخيال ، ويمجد من القدرات الانسانية والنوازع الوجدانية ، ويقدم « شيلينج » تعريفا للواقعية الخالصة على انها « هي التي تؤكد اللا انا ، أي ما هو خارج الذات » (١٠٨) ٠

والواقعية هي « ذلك التيار الزاخر الذي عرف في مساره من الايديولوجيات والفلسفات ، والذي اغتسل بمائة معظم كبار الكتاب العالميين في القرنين الأخيرين » (١٠٩) ٠

وقد تبلورت الواقعية في مسارين هما : الواقعية النقدية ، وقد ظهر هذا المسار في فرنســا على يد « اميل زولا » ، وتعنى الواقعية النقدية بالتصــــوير الفوتوغرافي للواقع ، وكشف الشر بأبشع صوره ٠

اما المسار الثاني فهو الواقعية الاشتراكية ، وقد ظهر في الاتحاد السوفيتي ويمثله لشيكوف وجوركي ٠

وفي ظل المذهب الواقعي « الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي ، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف ، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية » (١١٠)٠

وعندما بدأت الدعوة الى الواقعية في أدبنا العربي ، كشف لويس عوض عن موقفه فيها ، فيقول لمفيد الشوباشي أحد أنصار الواقعية : « وليطمئن صديقي مفيد الشوباشي ٠٠ الى انني لازلت كما عهدني منذ أعوام وأعوام أستعذب الأدب الواقعي أينما وجدته

فى أنضج حال » (١٦١) . ثم يؤكد موقفه بقوله : « أما الدعوة الى الواقعية فلا غبار عليها ، ولعلى أشاركه (يقصد مفيد الشوباشى) فيها ، لو انى علمت أن الحياة التى اقصدها هى عين الحياة التى يقصدها ، حين نقول معا : ان الأدب يكتب للحياة ، أو ينبغى أن يكتب للحياة » (١٦٢) .

لقد تبنى لويس عوض مفهوم « الأدب للحياة » فى وجه الأجنحة النقـــدية القـــائلة بالأدب للمجتمع ، أو الأدب للواقـــع ، وقد فضـــل لويس عوض كلمة الحياة على كلمة المجتمع ، لأنه يرى أن الحياة أسمى وأرحب من المجتمع ، وتشمل الفرد أو المجتمع معـــا ، « وكنت دائما أفضـــل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع ، لا لأنى استهين بالمجتمع أو التمس التعمية فى شىء مجرد هو الحياة ، ولكن الحياة شىء أعم من المجتمع وشامل له ، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا » (١٦٣) ، كما أن الواقعية القائلة : بـ « الأدب فى سبيل المجتمع » تضحى بالحاجات الروحية من أجل الحاجات المادية ، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادى محسوس ، وعلاقات مادية محسوســة أو نابعة من المادة » (١٦٤) ، والمجتمع يجور على حرية الفرد فى سبيل مصلحة الجمـــاعة (١٦٥) .

❋ المدارس المثالية والمادية : Idealism and Materialism

طرح لويس عوض ــ من خلال تصوره للفكر الاشتراكى الذى تبناه ــ موقفه من بعض المذاهب الأدبية المناهضة للاشتـــراكية ، وضمها فى دائرة واحدة تجمع بينها ، عرفت بـ « المذاهب المثالية » وهى : مذهب « الفن للفن » ــ الذى نقدمه فى هذا الفصل كنموذج ــ فى شىء من التفصيل ، لما له من أهمية فى تاريخ المذاهب الأدبية ،

و « المذهب التأثري » و « المذهب الانساني المحافظ » و « مذهب الكلاسيكية الجديدة » التي يعد الشاعر العظيم « ت. س. اليوت » نبيها ورسولها وكاهنها الأعظم في القرن العشرين » (١١٦) . « ولهذه المدارس جميعها ممثلوها الكبار في الفكر الانجليزي والأمريكي » (١١٧) . وقد ظهرت هذه المدارس « في القرن التاسع عشر بظهور الاشتراكية ، وانتشرت في القرن العشرين بانتشارها ، فقد كانت هذه المدارس بمثابة الرايات التي تجمعت حولها حركات المعارضة للفكرة الاشتراكية » (١١٨) .

وتعد هذه المدارس المثالية منافية للاشتراكية التي تبناها لويس عوض ، لأنها تنظر الى الوراء ، وتفصل بين الفرد ، وتجعله عالما قائما بذاته ، له حريته الخاصة ، وبين الجماعة ، وتفصل بين الذات والموضوع ، وبين الروح والمادة ، وبين صورة الفن ومحتواه . ولويس عوض يؤكد أن « الاشتراكية بمفهومها الانساني تنظر دائما الى الأمام ، مهما تلفتت الى الوراء بين الحين والحين ، وتجد دائما اطارا حيويا تؤلف فيه بين الفرد والجماعة ، وبين الذات والموضوع ، وبين الروح والمادة ، وبين صورة الفن ومحتواه » (١١٩) .

ويشير شكري عياد — في هذا الصدد — منتقدا لويس عوض بقوله :

« ان لويس لا يحدد بالضبط ما يقصده بهذه المثالية ، كما لا يحدد كثيرا من المصطلحات الفلسفية الأخرى التي ترد في ثنايا بحثه ، مثل « الموضوعي » و « المجرد » و « المطلق » و « النسبي » . وربما كان من المناسب أن نعرف ما يقصده بـ « المثال » في هذا السياق بأنه « الثابت » والخاص بالأدب والفن في الوقت نفسه .. » (١٢٠) .

وإذا كانت المدارس المثـــالية ـ على حـــد تعبيره ـ منافية للاشتراكية ، ووقف منها موقف الرفض ، فإن هناك مدارس معادية للفكرة الاشتراكية وهي المدارس المادية ، تلك المدارس التي يقرر لويس عوض بأنها « تعد خطرا على الاشتراكية بمعناها الانساني الحقيقي » (١٢١) ، وأهم هذه المدارس هي : « مدرسة الاشتراكية الثورية » و « المدرسة الواقعية الاشتراكية » و « مدرسة الأدب الهادف » ـ التي يعرض لها الباحث بشيء من التفصيل ، لبيان موقفه منها ، واتخاذها نموذجا للمدارس المادية المعادية للاشتراكية التي يتبناها لويس عوض ـ و « مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي » ، وهذه المدارس في مجملها « مدارس متداخلة ، لأنها نابعة من ينبوع واحد » (١٢٢) ، كما أنها « لا تعبر الا عن لون واحد من ألوان الاشتراكية ، وهو الاشتراكية الماركسية التي تبلورت في النظام الشيوعي » (١٢٣) .

ويبدو كلام لويس عوض عن المدارس المادية غائما ومتداخلا في الرؤية والموقف ، يقول شكري عياد : « يمكننا أن نلاحظ كذلك أن « المدرسة الأولى » ليست الا الوجه الســـياسي للاشـــتراكية الماركسية ، والرابعة ليست الا وجهها الفلسفي والتاريخي ، وأن « مدرسة الواقعية الاشتراكية » لا تعترف بأدب غير هادف ، فالواقع اذن أن الكلام ينصب كله على الواقعية الاشتراكية ، وهي التسمية المعروفة للمذهب الأدبي السائد في البلدان الاشتراكية والقائم على النظرية الماركسية » (١٢٤) .

ويعد لويس عوض هذه المدارس منافية للاشتراكية الحقيقية بمعناها الانساني لجملة أسباب يؤكدها بقوله :

« نحن نعدها مدارس منـــافية للاشـــتراكية الحقيقية ، الاشتراكية بالمعنى الانســاني لجملة

أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة وثانيا أنها مدارس آلية ميكانيكية ، وثالثها أنها بإصرارها على اخضاع الانسان للعالم الخارجي اخضاعا تاما يبسط موضوعية المعرفة وموضوعية الفن وكل موضوعية الى درجة السذاجة ، ورابعا أنها تذيب شخصية الفرد اذابة تامة في شخصية الجماعة مستندة الى فكرة ميتافيزيقية وهمية عن الجماعة والمجتمع ، وخامسها أنها تربط الفن والفكر بالدعاية ... » (١٢٥) .

اذا كانت هذه هي الأسباب التي من أجلها عد لويس عوض المدارس المادية المنافية للاشتراكية الحقيقية ، فان شكري عياد يعلق على هذه الأسباب بقوله : « واذا استثنينا خامس هذه الأسباب ـ أو هذه المآخذ ـ فاننا نلاحظ مرة ثانية أن لويس عوض يتحدث عن الاشتراكية الماركسية بما هي مذهب فكري شامل ، وهو ما يتفق مع تصنيفه السابق ، على أنه لا يكاد يشرع في وصف المدرسة الأولى ، وهي « مدرسة الاشتراكية الثورية » حتى تختلط الأمور عنده ، أو على الأصح تعود الى وحدتها الطبيعية ، ومع أنه لا يفرد « مدرسة الواقعية الاشتراكية » كما يفعل بالمدرسة الأولى التي يسميها بالاشتراكية الثورية » فانه يذكر بعض سماتها المهمة مثل ارتباط الأدب بالصراع الطبقي والسعي لتوطيد دعائم « أدب بروليتاري » (١٢٦) .

وبهذه الرؤى والمفاهيم التي اعتنقها لويس عوض في دراسته للأدب والاشتراكية فتح دائرة الخلاف والرد على هذه المفاهيم ، وكان أشهرها سلسلة المقالات التي كتبها حسين مروة تعقيبا على مقالات لويس عوض التي تدور حول الأدب الاشتراكي ، وفيها يرى

حسين مروة أن لويس عوض قد وقع في خطأ عندما رد المدارس المادية كلها الى الاشتراكية الماركسية (١٢٧) ٠

✽ الفـــن للفـــن : Art for Art's Sake

ظهرت مدرسة « الفن للفن » في القرن التاسع عشر ، وكانت بمثابة احتجاج صـــارخ لا يخلو من الوجاهة على طغيان مدرســة « الفن للأخلاق » ، وعلى مدرسة الأدب ذي الرسالة » أو « مدرسة الأدب الهادف على حد تعبير لويس عوض » (١٢٨) ، و « وأثار مذهب الفن للفن جدلا عنيفا حوله ، ظنه البعض تحللا من قواعد الأخلاق ينتهى بنا الى الأدب الماجن » (١٢٩) ٠

ويرى لويس عوض أن مدرسة « الفن للفن » مثالية للحياة ، لأنها تعزل الفنـــان عن الحياة والمجتمع ، وتفصل مادة الفن عن صورته ، وتقيم فوق المجتمع الانســـانى والحياة الانسـانية دولة لا يعلى عليها ، هى دولة الجمال المطلق » (١٣٠) ، و « فى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هى اللذة والسعادة ، وانها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن اذا قلنا انها الغاية الوحيدة أو التى لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ســـاذجا لا يســـتحق أن يعاش » (١٣١) ، ويمكن فى ظل « سعيها للجمال أن تتقيد بتعريفات ومقاييس ونواميس فنية موضوعية مستمدة من الخارج ومستخلصة من التجربة الانسانية فى مختلف العصور » (١٣٢) ٠

ويرى لويس عوض أن مذهب الفن للفن ، و « الأدب للأدب » مذهب سلبى ضيق الحدود ، كانت له ضرورات تاريخية فيما مضى ، ثم انقضـــت هذه الضرورات ، أو انقضى أكثرهـــا على أقـــل

تقدير » (١٣٣) • ويرى « أنه من المذاهب التى تبسط الفن ، فتعزل مادته عن صورته أو شكله عن مضمونه » (١٣٤) •

وفي هذا الصدد يشير نبيل راغب الى تلك العلاقة الجدلية القائمة بين نزعتى الفن للفن ، والفن للحياة ، كاشفا عن الرؤية الصحيحة فى النظر الى الفن ومفهومه الصحيح والجيد ، فى الوقت الذى اشتدت فيه مغالاة الاشتراكيين فى النظر الى الجانب البطولى فى الأدب ، وربطه بحاجة المجتمع ، دون النظر الى الأدب كقيمة جمالية فى أساسه ، فيقول :

« الفن قادر على محاربة الضياع والتشتت وانعدام المعنى وغموض الهدف ، وتفاهة التفكير ، وسطحية النظرة ، وضيق الأفق ، من هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة للحياة الانسانية ، ومهما احتدم الصراع بين أنصار « الفن للفن » و « الفن للحياة » ، ولكنها التفريق بين الفن الجيد والفن الردىء ، فالفن الجيد بطبيعته يحمل كل المثل العليـــا التى تهدف البشرية اليها ، وهى المثل الكامنة فى التركيز والوضوح والتجديد والاتساق والانسجام والتوافق الداخلى الذى يحويه أى فن جيد ، أما الفن الذى يلجأ الى الخطـابة والوعظ والارشـــاد والتعليم ، مهملا فى ذلك خصائصه كنشاط انسانى مميز ومستقل ، فانه يفقد بالتالى تأثيره على جمهور القراء مهما نادى بأسمى المبادىء وأرفع المثل ، فالفنان الذى يهمل وظيفته الفنية يتحول الى مؤرخ أو مصـــلح اجتماعى أو مفكر سياسى من الدرجة الثانية أو الثالثة » (١٣٥) •

ويقول ت . س اليوت « ان محاولة ربط الشعر من قريب أو بعيد بأية مسائل اجتماعية أو دينية محاولة خطرة ، اذ انها تفرض على الشعر قوانين يتقدها ، والشعر لا يعترف بمثل هذه القـوانين » (١٣٦) .

*** الأدب الهـــادف : Targeted Literature :**

دار الجدل والحوار فى كثير من الأوقات ، خاصة فى النصف الثانى من هذا القرن ، حول مفهوم الأدب وماهيته ، ووظيفته ، وغايته ، وانقسم الأدباء والنقاد فى مصر الى أجنحة متعددة ، فاعتنق فريق الاتجاه القائل بهادفية الأدب ، فعرفوا بأصـــحاب « الأدب الهادف » ، أو « الأدب ذى الرسالة » ، وطرح أصحاب هذه النظرة تصورا يقوم على أن « الأدب كان فى كل زمان ومكان جهازا من أجهزة الدعاية ، يبرز المقدسات والغايات فى كل حضارة من الحضارات ويدافع عنها » (١٣٧) ، ويسمى الأدب الهادف » بالأدب القائد ، أى الأدب الذى يسعى الى قيادة الانسان والمجتمع نحو غايات أبعد من الحاضر ، سواء أكان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو بتحطيمه عند ايمان الكاتب بفساده » (١٣٨) .

يقف لويس عوض من هذا التوجه موقف الرفض ، حتى انه دخل معركة كان طرف النزاع فيها محمد مندور ، وهو من ناحية ، وأصحاب الأدب الهادف من ناحية أخرى ، ولم يقف لويس عوض موقف الرفض من هذا الاتجاه ، لأن أصحابه ربطوا هدف الأدب بالحياة فقط ، ولكن لأنهم غالوا وغلوا ــ على حد تعبيره ــ فى الدعوة نظريا وعمليا لتســـخير الأدب لأهداف جزئية وشعارات مباشرة (١٣٩) .

ويبرر لويس عوض موقفه ــ تجاه الأدب الهادف ، أو ما يسميه بمدرسة الأدب الهادف ــ فيقول : « مشكلة هذه المدارس الأدبية انها تبسط الفن الى حد السذاجة ، وتقدم مضمون الفن على صورته، بل وتسخر الفن بطريقة سافرة لخدمة بعض قطاعات الحياة كالحض على الفضيلة بلغة الوعظ والارشاد » (١٤٠) ٠

وفى تصور الباحث أن دراسة لويس عوض عن الاشتراكية والأدب ، أو استخدامه لتعبير « الأدب للحياة » لا يبتعد كثيرا عن الاتجاه الذى يعده ــ من وجهة نظره ــ معاديا للاشتراكية ، وهو « الأدب الهادف » ، الذى عده أدبا دعائيا أو برجوازيا ، ومهما استخدم من تعبيرات يعتقد أنه بذلك يبتعد عن هادفية الأدب فى دعوته هذه ، ولكنه يكثر قربا من الأدب الهادف ، اذ يقول : « وبهذا تكون دعوة الأدب للحياة : دعوة اجتماعية ، ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع ، كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد » (١٤١) ٠

❋ السـريالية : Surrealism

« جاءت السريالية أو ما فوق الواقعية Surrealism تجديدا للطبيعية القديمة » (١٤٢) ٠

ويعرف أندريه بريتون السريالية فى بيانه الذى أصدره سنة ١٩٢٤ بقوله : « السريالية » اسم مؤنث ، وهى الأوتوماتية النفسية الصرفة التى تحاول فيها التعبير اما بالكلمة أو بأية طريقة أخرى عن قيام الفكر بوظيفته الحقيقية ، وهى املاءات فكرية فى غيبة كل ضـابط يفرضـه العقل ، وبعيدا عن كل اهتمـام جمالى أو اخـلاقى » (١٤٣) ٠

والسيريالية « تهدف الى تمزيق الحدود المألوفة للواقع الملموس عن طريق ادخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدى فى الأعمال الأدبية » (١٤٤) ، وفى الوقت نفسه هى « مواجهة هذا الواقع عن طريق اعادة تشكيله ، وايجاد علاقات جديدة تتمشى مع ما يحس به الفرد تجاه مجتمعه » (١٤٥) ٠

والسيريالية ـ فى نظر لويس عوض هى « المدرسة التى تطالب بتحرير خيال الانسان وفنه وسلوكه تحريرا تاما ، من ربقة العقل الواعى ، والمنطق المترابط (١٤٦) ، غير أن الخيال فى الاتجاه الرومانسى خيال منظم ، يلعب العقل دورا فى تكوينه ، أما الخيال فى ظل السيريالية خيال حر من كل قيد ، خيال خام لا وجود له الا فى اللاوعى أو فى العقل الباطن » (١٤٧) ٠

والأصل المباشر للسيريالية هو « الدادية » تلك الحركة الأدبية التى قادها الفنان والمفكر الفرنسى « ترستان تسارا » عام ١٩١٦ » (١٤٨) ٠

والسيريالية ـ فى نظر عبد القادر القط ـ نابعة من طبيعة الحياة والبلبلة التى يشعر بها الفرد أمام الحياة المدنية الحديثة المعقدة » (١٤٩) ٠

ويقف لويس عوض من السيريالية والفن السيريالى موقف الرفض والعداء ، فيقول :

« أنا مثلا من اعداء الفن السيريالى ، ولم يحدث أن حمل الى شئ سواء أكان فى الفن التشكيلى أو الأدب ، وكنت دائما اقف امام هذه الاشياء موقفا فاترا أو معاديا ، ولو انى اتحاشى ذكر هذا التعبير » (١٥٠) ٠

ولأن السريالية « تقوم على الهرب من مشكلات المدنية الحديثة ، وتحاول حل مضمار العلم والعقل بالانسحاب الى عالم الحلم والوهم والهرب من مشاكل الواقع ، وتدخل الى عالم اللاوعى ، حيث حياة الانسان لا تقوم على نظام » (١٥٦) ، لا تستقيم بذلك مع الاشتراكية التي تبناها لويس عوض ، والتى « لا تحل مشكلة الاله بالهرب من الاله ، ولا تحل مشكلة العلم بالهرب من العلم ، ولا تحل مشكلة الواقع بالهرب الى عالم الأوهام ، وانما تحل الاشتراكية كل هذه المشكلات بالاعتراف بالعلم وصناعته ، وبالعقل وثمراته ، وهى بهذا تحاول أن تنتقد حرية الانسان وشخصيته ، وفرديته التى لا تؤذى المجموع ، بل وتحاول أن تنمى فيه القدرة على الحلم الطليق الخيال ، لا كبرج عاجى يهرب اليه من الواقع المرير » (١٥٢) .

وقد كشف لويس عوض عن موقفه نحو بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، كالشكلانية ، والانطباعية ، والبنيوية ، منطلقا — فى موقفه — من فلسفة خاصة لماهية الأدب وغايته ، وكيفية دراسته ، رغبة فى تعريته للقارئ بالكشف عن اغواره ، وكان حريا بالدراسة أن تلقى الضوء على هذه الاتجاهات النقدية ، وموقفه فى آن :

* الشكلانية Formalism :

تبلورت الشكلانية فى العقد الثانى من هذا القرن فيما عرف اصطلاحا باسم « جماعة دراسة اللغة الشعرية » (١٥٣) ، وبلغت ذروتها فى أواسط العشرينات ، وكانت مدينة موسكو هى التربة التى هيأت المنهج الشكلى ، وشهدت نشاطه اللغوى والنقدى ، ولم

يطلق الشكليون على أنفسهم اسم مدرسة كما هو الشأن بالنسبة للمذاهب الأدبية والنقدية الكبرى ، ولكن التسمية كانت من قبل من درسوا الحركة وأرخوا لها فيما بعد (١٥٤) ·

وتقوم الشكلية على كسر اعتيادية الدلالة الوضعية المسبقة ، وتربط الدلالة بسياق الكل الشعرى ، ويمثل الجانب اللغوى منزعها فى الرؤى والممارســـة ، حيث تهتم به اهتماما بالغا ، كما تهتم بالجانب الموسيقى فى القصـــيدة ، وتوظيف الايقاع والوحدات الصوتية التركيبية ، وبما يثرى الشكل الشعرى قبل كل اعتبار ، ومن هذا المنعطف أصبح التحليل الايقاعى على يد المنهج الشكلى علمـــا (١٥٥) ·

ومن أعلام الشكلية : « تينيانوف » ، « برنشــتاين » ، « ايخنباوم » ، « جاكوبسون » ·

ولويس عوض يقف من الاتجاه الشكلى موقفا عدائيا ، يقوم على النفور والرفض ، حيث يؤكد :

« وهناك مدرسة وجدت نفسى دائما النفر منها، وهى التى تركز على الشكل دون المضمون ، وتهتم بالبـــلاغة والاعجاز الأدبى وبكافة الجماليـــات الشـــكلية فى العمل الفنى ، وهى مدرسة صعبة المأخذ وليست يسيرة ، ولا يتقنها الا أهل العلم فى البلاغة والأساليب ، فهى اذن مدرسة محترمة فى النقد الأدبى والفنى ، ولكن مشـــكلتها أنها معزولة عن الحياة ، وهذا فقط ما ينفرنى منها ، لأنى أعتقد أن الشكل والمضمون وحدة لا تتجزأ ،

والاكثر من هذا اعتقد ان الشكل الفني وظيفة من وظائف المضمون » (١٥٦) ٠

ويشير د٠ محمد فتوح أحمد الى الســـلبيات التي انتابت الشكلانية ، وجعلت الأدباء والنقاد يقفون منها موقف الرفض حينا ، وموقف التحفظ حينا آخر فيقول : « رفعت لواء الشكل الأدبي دون ان تكترث كثيرا بمدلولاته الســياسية والاجتماعية ، ولم تنج من قوارص النقد الرسمي الحاد ، الذي بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تنج من هزات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأي بين دعاتها » (١٥٧) ٠

وعلى الرغم مما تعرضت له الشـــكلية من انتقادات ، فانها حرصت حرصا شديدا على وحدة العمل الأدبي رغم تدرج عناصره ، كما انها كانت تعرف أن العلاقة بين الشكل والمضمون ليســت علاقة ثبات ، ولكنها علاقة تفاعل ، والمسافة بين الشكل والمضمون ليست فراغا هشا صامتا ، وانما هي حوار متبادل مستمر (١٥٨) ٠

وفي تصور الدراسة ان الشكل الذي بلور النظرة النقدية عند الشكليين ، كان يهدف ـ أساسا ـ الى تحقيق المتعة الجمالية التي تمثل العمود الفقري في النص الابداعي ، وخاصة الشعر ، حيث ان « في الشعر يحتل الشكل الخارجي ثقلا نوعيا أكبر بكثير مما هو في النثر » (١٥٩) ٠

وبالنظر الى موقف لويس عوض من الشكلية ، يتضح لنا الخلاف المذهبي ، حيث تعددت الاتجاهات أو المناهج النقدية نتيجة لتعدد التصورات ، فالخلاف مرتبط بالتصورات التي تسيطر على الناقد وينطلق من خلالها ، فلويس عوض ينطلق في تعـــامله النقدي من خلال منهج يتخذ المعنى « أساسا » في العملية النقدية ،

والمعنى ــ فى ظل منهجه ــ يرتبط باعتيــادية الدلالة الوضعية المسبقة ، والشــكلية تقوم على كسر اعتيادية الدلالة ، كما انها تعنى ــ أساسا ــ باقة الجماليات فى العمل الفنى والتكنيك اللغوى والقيم الصوتية والموسيقية والتركيبية ، ولويس عوض لا يقيم لهذه التقنيات أهمية فى العملية النقدية ، بالاضافة الى أن احساسه باللغة ضعيف بالفطرة على حد تعبيره (١٦٠) • كما أن المضمون مقدم على الشكل عنده ، أو ينبغى أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود ، وهو الذى يطرح الشــكل الخاص به ويحدده ، وهو ما يعبر عنه فى الفلســفة بأسبقية الهيولى على الصــورة (١٦١) •

ان موقفه من الشكلية هو نفســه موقفه من مدرسة الفن للفن ، فالمدارس الفنية التى تعلى من قدر الجــوانب الفنية فى العمل الابداعى ، هى من وجهــة نظره مدارس تبســط الفن الى حــد السذاجة ، بعزلها مادة الفن عن صورته ، فتعزل الفنان عن الحياة ، ألم يعزل لويس عوض الفنان عن الحياة عندما قدم المضمون على الشــكل ؟

لقد دخل أصحاب الاتجاه الشكلى فى نقدنا العربى الحديث ــ الذى يمثله رشاد رشدى ــ معارك ضــارية مع الأجنحة النقدية الأخرى ، خاصة مع من يقدمون المضمون على الشكل ، كان من أهمها المعركة التى خاضها رشاد رشدى مع زكى نجيب محمود ، حول الشكل والمضمون ، وأيهما يكون فى خدمة الآخر » (١٦٢) •

❋ الانطبــاعية Impressionism :

ظهر اتجاه النقد الانطباعى » فى القرن الســادس عشر عند « ليمونتين » الذى يعد رائدا لهذا الاتجاه ، فقد كان اول كاتب

يقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليها فى الهوامش ، وتمثل هذه الهوامش انطباعاته النقدية التى جمعها فيما بعد (١٦٣) » .

وقد أخذ النقد الانطباعى يشق لنفسه مجرى بين الاتجاهات النقدية الحديثة ، حيث انتقلت خطاه الوئيدة الى عالم التطور ، خاصة فى القرن التاسع عشر ، ومن أشهر نقاده فى تلك الحقبة : اناتول فرانس ، وهولومتير الذى كتب فى النقد المسرحى انطباعات مسرحية ، فكان لهذا الناقد عدد كبير من القراء فى وقته ، ثم الناقد اميل فاجيه الذى خلف عدة كتب منها « على هامش موليير » (١٦٤)، و « على هامش فولتير » ، وقد ظهر هذا النوع من النقد فى فرنسا فى فترة غياب المناهج النقدية .

وقد تعرض الاتجاه الانطباعى التأثرى لكثير من الانتقادات من قبل أجنحتنا النقدية المعاصرة ، فالبعض لا يراه مناسبا للعملية النقدية ، حيث لا يمثل منهجا قائما بذاته ، وان كان مرحلة ضرورية وأساسية فى النقد ، فمندور يراه جزءاً من العملية النقدية ، ولا يمكن الوقوف عنده والاكتفاء به ، لأنه لا يمثل النقد كله ، فالذوق التأثرى ما هو الا نصف الطريق ، « يقال ان النقد التأثرى القائم على الذوق الفردى يفتح المجال أمام التحكم والأهواء والتضارب الى الحد الذى قد يجعل من الأبيض أسود ، أو يزعم أن القبيح جميل فى نظره ، ولكن هذا لا يصح الا اذا زعمنا أن النقد التأثرى يقسوم بالعملية النقدية كلها ، ويكتفى بذاته . وأما عندما نقول انه مرحلة أولى ضرورية فى عملية النقد على أن يتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى موضوعية ، يفسر ويبرر فيها الناقد انطباعاته بحجج موضوعية ، يستطيع الغير مناقشتها ، فاننا لا نرى محلا للخوف من تلك المخاطر » (١٦٥) .

ولويس عوض يرى ان الانطباعات التى تخلقهـا استجابتنا للنص فى كثير من الاحايين لا ترسم موقفاً نقدياً سليماً ، لان الفطرة غير كافية ، فيؤكد :

« لا يكفى أن يكون هناك نقد انطبـاعى ، لان هناك انطباعا جيدا ، وانطباعا رديئا ، وامان قراءة النصوص الجيدة يولد فى نفس الناقـد الانطباعى ذاته قدرة على الحـكم السـليم ، وعندى أن ناقداً انطباعيا مثقفا مثل اناتـول فرانس يمكن ان يركن الى حكمه ، فى حين لا اثق فى تقدير ناقد انطباعى آخر لانه غير مثقف ، على الرغم مـن فطـرته ، لان الفطـرة .. غـير كافية » (١٦٦) .

أما جابر عصفور فانه يرى أن الاتجاه الانطباعى يأخذ شكل المنهج ، لانه يقوم على تصورات معرفية وانطولوجية ، ويفرق بين الانطباعى كحدس ، والانطباعى الذى ينهض عـلى التصـورات والاسس ، فيقول :

« هنـاك بالتأكيد فارق بين الانطبـاع الاول الذى يرد عند الناقد كحدس بسيط تبدأ بـه العملية النقدية ، وتطلق عليه الانطباعية كاتجاه نقدى اريد ان اغامر واسميه منهجا نقديا ، لان الناقد فى النهاية لا بد ان يستند عـلى اسس معرفية وانطولوجية ، والناقد الانطباعى ليس مجرد شخص يقامر بمجموعة من الاحكـام الاعتباطية ، ولكن الناقد الانطبـاعى بالمعنى

الحقيقي هو الذي يملك مجموعة من التصورات المعرفية والانطولوجية تختص بالعمل الادبي وبالعالم في نفس الوقت ، مثلا اذا كان الناقد يتصور اننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة ، وليست ثابتة ولا مطردة ، وانها قائمة على نوع من التغير المستمر ، هذا الناقد بالتاكيد سيكون لانطباعيته شكل منهجي ، مادامت هناك الأسس الانطولوجية والابستمولوجية لهذا المنهج » (١٦٧) .

والدراسة ترتضي التصور الذي ذهب اليه جابر عصفور للاتجاه الانطباعي في الممارسة النقدية ، حيث اخذ في اعتباره ان الناقد ليس شخصا عاديا ، او مسكونا بالأمية الثقافية والفكرية ، وتصوراته تقوم على الجهل والتخبط ، ولكن الناقد — كما ينبغي ان يكون — انسان مثقف بالدرجة الاولى ، وثقافته ليست ثقافة عادية ، وانما ينبغي أن تكون موسوعية ، فتستند تصوراته النقدية على مخزون ثقافي يمنحه كشف اغوار النص ، ويعطي تصوراته رؤى منهجية .

ولويس عوض لا يجد في نفسه ميولا للاتجاه الانطباعي ، ويقف منه موقف الرفض والنفور — كما أوضحنا — ويؤكد موقفه حين يقول :

« المدرسة الوحيدة التي لم اجد في نفسي اي حب لها هي المدرسة التاثرية او الانطباعية ، ولا ادري ان كان لتكويني الاكاديمي دخل في ذلك ، ام لان المدرسة التاثرية على الاقل في مصر هي « الركوبة الواطية » لكل ناقد لم يصب

من العلم شيئا مذكورا ، فهو يكتفى بالانطباعات، فان سألته : كيف يدعم رأيه ؟ قال لك : هـذا انطباعى » (١٦٨) .

لعل تكوينه الاكاديمى — كما ذكر — هو الذى حدد موقفه من «الاتجاه الانطباعى» ، لا لهذا التكوين من صرامة نقدية تنطلق — أساساً — من الخبرة المعرفية العقلية ، ولا تفتح مجـالا عنده للذوق الذى تتخذه الانطباعية أساساً فى عالمها النقدى .

❋ البنيــوية Structuralism :

تعد البنيوية أو البنائية من المناهج النقدية الحديثة فى دراسة الأدب وفنونه ، وقد يصف بعضهم هذا المنهج بأنه علمى دقيق ، وقد يصفه البعض الآخر بأنه فلسفى لاشتماله على نظرية متنظمة عن الأنساق والعالم تثير — بشكل جذرى — مشاكله المرهقـة الحادة (١٦٩) .

وتعد البنائية فى صميمها تحليلية وشمولية فى آن (١٧٠) ، والانسان البنائى « يتناول الواقع ويفكه ويحلله ، ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى » (١٧١) .

واللغة وعناصرها هى عالم المنهج البنائى فى دراسة الأدب، اذ يفككها ويحللها ، ثم يكشف للقارىء عن مكنونها العميق الذى لا يظهر بمجرد النظرة السطحية أو القراءة العابرة ، وقد حققت البنائية انجازا لا يمكن انكاره — أمام الوضوعيــة — فى صميم الدراسات الأدبية العربية الحديثة ، وبدأ انتشارها فى عالمنـا العربى على أيدى بعض النقاد والباحثين .

ويرى لويس عوض ان البنيوية وسيلة من وسائل الهرب وعدم الالتزام ، ويلوذ بها المثقف الذى يريد ان يهرب من الالتزام السياسى ، كما كان يهرب الى الماركسية فيلجا الى الوجودية السارترية (١٧٢) .

ويتضح موقف لويس عوض من « البنيوية » التى يتبناها كتابنا العرب ، حين يصرح :

« ارى ان « البنيوية » كما اقرؤها فى الكتب الفرنسية اشد وضوحا من تلك التى اقرؤها باقلام الكتاب العرب ، ولا ادرى السبب فى هذا القصور ، وهل هى منى او فى الطريقة التى يكتب بها هؤلاء النقاد ، لكن على وجه العموم فانا اعتقد انها بالنسبة للنقاد ، اما اذا لم يفهمها القارىء فاعتقد ايضا ان الفكرة تكون غير واضحة عند من يحاول نقلها . وبالنسبة « للبنيوية » كنظرية نقدية ، فانا اعتقد ان كل من اراد ان يهرب من الماركسية ، فانه يتجه الى فلسفة مختلفة ، احيانا تكون « الوجودية » ، وفى احايين اخرى « البنيوية » وذلك فى محاولة لبناء عماره فكرية تشغله عن التفكير فى اساسيات الثقافة والحياة والأدب .. وانا ارى انه كما كانت الوجودية بديلا عن الحرب العالمية الثانية ، فان البنيوية كانت هى البديل عن « الماركسية » فى العقد الأخير ، كما انى ارى ايضا وفقا لهذا المعنى ان البنيويين ماركسيون هاربون ... وهم نقاد لا يريدون أن يتحملوا عبء المسئولية الأدبية ... » (١٧٣) .

ثم يضيف — موضحاً انكاره للبنيوية النظرية التى يقلدهـــا الغموض — بقوله : « لقد قرأت فى البنيوية العديد من الكتب ولم افهم اكثرها ، فهل يوضحها حقا هؤلاء الذين يطبقونها على الأدب العربى ؟ » (١٧٤) .

ويواجه غالى شكرى لويس عوض فى موقفه من البنيوية ، طارحا اهم انجازاتها على صفحة نقدنا العربى الحديث فيقول :

« البنيوية التى ارى انها مع الألسنية مـــن الانجـازات المنهجية التى يجـدر بالنقد العربى المعاصر ان يتفاعل معها لا ان ينقلها نقلا حرفيا الا فى حالة الترجمة . اما فى حالة التطبيق فان تمثل (الجديد) فى اى مكان امر بالغ الاهمية . انت نفسك فى مقدمة (بلوتولاند) و (فـــن الشعر لهوراس) و (بروميثيوس طليقا لشلى) و « فى الادب الانجليزى الحديث فى الاربعينيات» هذا على الصعيد النظرى ، وكذلك فى التطبيق لم تكن فى اى وقت واقعيا اشتراكيا .. صحيح ان البنيوية والألسنية شكلت ظاهرة فى منتصف السبعينيات ومنتصف الثمانينيات فى النقـــد العربى ، وكانت فى الأرجح ظاهرة سلبيـــة فى النقل المشوه والتطبيق العاجز ، ولكنها لم تخل من فائدة حين اتيـــح لهـــا بعض الدارســـين الموهوبين المثقفين . وفى ظنى ان السنـــوات العشر التى اشرت اليها تجســـد (الذروة) لازدهار البنيوية سلبا وايجابا ، ولكنهـــا الآن تعود الى حجمها الطبيعى كجزء من الخلفيـــة

الثقافيـــة للناقـد أيـا كـان منهجـه او اتجاهه .. » (١٧٥) .

وترتضى الدراسة ما ذهب اليه غالى شـكرى فى مواجهة لويس عوض ، حيث يرى أن البنيوية تعد من الانجازات المنهجية — خاصة فى حقبة الثمانينيات — التى تدعو النقد العربى المعاصر ان يتفاعل معها وأن يضفى عليها ظلال الرؤى العربية ، حتى تتلاءم مع النصوص العربية موضع النقد ، ولا تنقل البنيوية نقلا حرفيا الا فى حالة الترجمة ، واذا كانت البنيوية تجنح للجديد ، فان تمثل الجديد بالغ الأهمية ، وقد تنبه غالى شكرى الى الفصل بين النظرية والتطبيق ، فأحيانا يكون النقل مشوها والتطبيـق عاجزا ، ولويس عوض نفسـه يدعو الى — على المستوى النظرى — الجديد وفى التطبيق يبتعد عنه .. ففى مقدمة ديوانه « بلوتولاند » — على سبيل المثال — يدعو الى التجديد والخروج على السائد المألوف ، ويلتزم التزاما صارما بالتقليد ، مثل التزامه بالخليـل التزاما صارما فى معظم قصائد الديوان (١٧٦) ، بالاضافة الى الاعمال الاخرى التى استدل بها غالى شكرى على الفصل بين النظرية والتطبيق عند لويس عوض .

ان موقف لويس عوض من البنيوية ناتـج عـن موقفـه الأيديولوجى ، وحاسته اللغوية ، حيث لا يقيم — فى مشروعـه النقدى — للتقنيات الفنية التى ينهض الأدب — أساسا عليها — اى اهتمام ، لان « احساسـه باللغة ضعيف بالفطرة » (١٧٧) ، وهى فى الوقت ذاته ضد الاشتراكية التى اعتنقها وآمن بها طيلة حياته .

وفى الفترة التى ازدهرت فيها البنيوية فى النقد العربى ، كان لويس عوض محتجبا عن الكتابة النقدية ، وممارسة دوره النقدى ، اذ لم يعاود الكتابة الا فى النصف الاخير من الثمانينات ، فهو لم يقف على الازدهار النقدى ورغبته فى مسايرة الابداع الذى دخل آفاقا جديدة بفضل الحساسية الجديدة وتغير مفهوم الحداثة .

هوامش الفصل الثاني :

(١) انظر : د. أحمد هيكل ، تطورات الأدب الحديث في مصر في أوائل القرن التاسع عشر الى قيام الحرب الكبرى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٧ ، ص ٢٥٢ .

(٢) السابق ، ص ٢٤٩ .

(٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٧٩ .

وراجع المعركة بالتفصيل في :

سامح كريم : طه حسين ومعاركه الأدبية ، القاهرة : كتاب الاذاعة والتليفزيون ١٩٧٤ .

(٤) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الجديد ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦ .

(٥) السابق .

(٦) لويس عوض ، ندوة فصول ، فصول يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ .

(٧) لويس عوض : أوراق سنوات التكوين ، ٤٧٤ .

(٨) السابق ، ص ٣٨١ .

(٩) مجلة الحوادث ٣٠/٦/١٩٨٩ ، ص ٥ .

(١٠) انظر : لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٣٨٦ .

(١١) لويس عوض : فن الشعر لهوراس ، ص ٣٣ .

(١٢) لويس عوض : مجلة الشعر ، العدد ٦١ ، يناير ١٩٩١ ، ص ٤٨ .

(١٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٧٥ .

(١٤) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٠ .

(١٥) انظر : يوسف عز الدين : تراثنا والمعاصرة ، القاهرة : دار الابداع الحديث للنشر ١٩٨٧ ، ص ١٩ .

(١٦) صلاح عبد الصبور : قضية الضمير المصري الحديث ، بيروت : دار العودة ١٩٧٢ ، ص ١١٩ ٠

(١٧) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، بيروت : دار العودة ١٩٦٩ ، ص ٧٩ ٠

(١٨) الأنباء : ٢/٩/١٩٨٩ ٠

(١٩) الوفد ٩/٣/١٩٨٢ ٠

(٢٠) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٨ ٠

(٢١) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ ٠

(٢٢) جريدة الأنباء ٥/٩/١٩٨٩ ٠

(٢٣) لويس عوض : على هامش الغفران ، القاهرة : كتاب الهلال ، العدد ١٨١ ، ابريل ١٩٦٦ ، ص ١٩ ـ ٩٢

(٢٤) الوفد ١٣/٩/١٩٩٠ ٠

(٢٥) عبد الوهاب البياتي ، الشاهد ، العدد ٨٢ ، يونيو ١٩٩٢ ، ص ٩٦ ٠

(٢٦) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٩٢ ٠

(٢٧) غالي شكري : شعرنا الحديث ٠٠ الى أين ؟ ص ٣٩ ٠

(٢٨) مجلة الاذاعة ، ١٥/٩/١٩٩٠ ، ص ٦٨ ٠

(٢٩) رجاء النقاش : مجلة الاذاعة ، ١٥/٩/١٩٩٠ ، ص ٦٦ ٠

(٣٠) جابر عصفور : الأهرام ، ١٢/٩/١٩٩٠ ٠

(٣١) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٩ ٠

(٣٢) انظر : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٨٩ ٠

(٣٣) جابر عصفور ، الأهرام ١٢/٩/١٩٩٠ ٠

(٣٤) انظر : السابق ٠

(٣٥) جابر عصفور : الأهرام ، ١٢/٩/١٩٩٠ ٠

(٣٦) لويس عوض ، الاذاعة ، ١٥/٩/١٩٩٠ ، ص ٦٦ ٠

(٣٧) راجع : أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، بيروت : دار الجيل ١٩٩١ ، ط ١ ، ص ٩ ٠

(٣٨) أدونيس : زمن الشعر ، بيروت : دار العودة د.ت ، ص ٣٨ ٠

(٣٩) السابق ، ص ٣٩ .

(٤٠) محمود نسيم : مجلة الشعر ، العدد ٦٦ ، يناير ١٩٩٢ ، ص ٤٤ .

(٤١) انظر : محمد أحمد العزب : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، القاهرة : دار المعارف ، اقرأ ، ديسمبر ١٩٧٨ ، ص ٣٠ .

(٤٢) لويس عوض : دراسات في أدبنا المعاصر ، ص ١٦٦ .

(٤٣) محمد أحمد العزب : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، ص ١٦٦ .

(٤٤) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ١٩٠ .

(٤٥) Enright (D.J.) and Chickera : English Critical Texts, London, 1962, p. 165.

(٤٦) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص ٣٢ .

(٤٧) عبد القادر القط : قضايا ومواقف ، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٢ .

(٤٨) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٤٩ .

(٤٩) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٩ .

(٥٠) ماهر شفيق فريد ، إبداع : العدد العاشر ، أكتوبر ١٩٩٢ ، ص ٦٣ .

(٥١) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٣٦ .

(٥٢) عبد القادر القط : لويس عوض مفكرا وناقدا ومبدعا ، ص ١٤٨ .

(٥٣) محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٧٥ .

(٥٤) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة : دار الفكر العربي ، د. ت ، ط ٣ ، ص ١٣ .

(٥٥) انظر : محمد النويهي : قضية الشعر العربي الجديد ، القاهرة : دار الفكر ١٩٧٦ ، ص ٤٣٧ .

(٥٦) انظر السابق ، ص ٤٦٣ .

(٥٧) السابق ، ص ٤٦٤ .

(٥٨) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ، ص ٦٣ .

(٥٩) أدونيس : زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ، د.ت ، ص ١٤٩ .

(٦٠) نقلا عن : محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٨٩ .

(٦١) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٥ .

(٦٢) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٥ .
(٦٣) الأهرام ، ٢٩/١٢/١٩٩٥ .
(٦٤) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٩٠ .
(٦٥) السابق ، ص ٩٣ .
(٦٦) محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٧٨ .
(٦٧) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٠ .
(٦٨) السابق .
(٦٩) السابق ، ص ١٤٣ .
(٧٠) انظر : عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ١٤ .
(٧١) عبد القادر القط ، فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠١ .
(٧٢) احمد المعداوي ، مجلة الوحدة ، العدد ٥٨ ، ٥٩ ، يوليو وأغسطس ١٩٨٩ ، ص ٣٤ .
(٧٣) لويس عوض ، مجلة الصياد اللبنانية ، ٢٤/١٠/١٩٨٩ .
(٧٤) فصول : يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠٢ .
(٧٥) السابق .
(٧٦) محمد النويهي : قضية الشعر الجديدة ، ص ٤٦٦ .
(٧٧) مجلة العرب ، العدد ٣٨٠ ، يوليو ١٩٩٠ ، ص ١٠٣ .
(٧٨) انظر : محمد أحمد العزب : ظواهر التمرد الفني في الفن المعاصر ، ص ٣٠ .
(٧٩) نبيل راغب : المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ٨ .
(٨٠) السابق ، ص ٩ .
(٨١) الطاهر احمد مكي : الشعر العربي ، روائعه ومدخل لقراءته ، القاهرة) دار المعارف ١٩٨٦ ، ط ٣ ، ص ٣٢ .
(٨٢) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى ، ص ٦٤ .
(٨٣) السابق ، ص ٦٥ .
(٨٤) السابق ، ص ٦٦ .
(٨٥) انظر : السابق ، ص ٦٤ ـ ٦٥ .
(٨٦) السابق :
(٨٧) السابق ، ص ٦٥ .

(٨٨) لويس عوض : دراسات في ادبنا الحديث ، ص ١٦٠ ــ ١٦١ ٠

(٨٩) نقلا عن : محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ١٧ ٠

(٩٠) لويس عوض : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ٢٦ ، يونيو ١٩٩٦ ، ص ٣٦ ٠

(٩١) لويس عوض : فن الشعر « الهوامش » ، ص ٤٣ ٠

(٩٢) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، د٠ت ، ص ١٢٥ ٠

(٩٣) لويس عوض : بروميثيوس طليقا « الشلي » ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ط ٢ ، ص ٥ ٠

(٩٤) الطاهر احمد مكي : الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته ، ص ٢٨ ٠

(٩٥) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ١٦ ٠

(٩٦) « المجلة » ، العدد ١٦٠ ، ابريل ١٩٧٦ ، ص ٤٧ ٠

(٩٧) لويس عوض : دراسات في ادبنا الحديث ، ص ١٦٠ ــ ١٦١ ٠

(٩٨) محمد مندور : الأدب وفنونه ، القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٤٣ ٠

(٩٩) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٧٩ ٠

(١٠٠) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ١٩ ٠

(١٠١) السابق ، ص ٢٠ ٠

(١٠٢) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ٢٣٢ ٠

(١٠٣) لويس عوض : في الأدب الانجليزي الحديث ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ط ٣ ، ص ٥٤ ٠

(١٠٤) انظر : لويس عوض : بروميثيوس طليقا ، ص ٨١ ٠

(١٠٥) لويس عوض : « المجلة » ، العدد ١٦٠ ابريل ١٩٧٠ ، ص ٤٧ ٠

(١٠٦) جريدة الأهالي ، ١٦/١٠/ ١٩٨ ٠

(١٠٧) عبد الرحمن ابو عوف : حوار مع هؤلاء ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، اكتوبر ، ١٩٩٠ ، ص ٩٦ ٠

(١٠٨) نقلا عن : د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ط ٢ ، ص ٦٦ .

(١٠٩) السابق ، ص ٦٩ .

(١١٠) السابق ، ص ٦٣ .

(١١١) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ١٢٥ .

(١١٢) السابق ، ص ١٢٧ .

(١١٣) لويس عوض ، الاشتراكية والأدب ، ص ٨ .

(١١٤) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٩ .

(١١٥) انظر : السابق ، ص ١٠ .

(١١٦) انظر السابق ، ص ٢٧ .

(١١٧) شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة ١٧٧ ، الكويت : سبتمبر ١٩٩٣ ، ص ٤٠ .

(١١٨) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٢٧ .

(١١٩) السابق ، ص ٣٦ .

(١٢٠) شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص ٤٠ .

(١٢١) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٥ .

(١٢٢) السابق .

(١٢٣) السابق .

(١٢٤) السابق ، ص ٤٠ ـ ٤١ .

(١٢٥) السابق ، ص ٤٥ ـ ٤٦ .

(١٢٦) شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص ٤١ . .

(١٢٧) انظر السابق ، ص ٤٢ .

(١٢٨) انظر : السابق ، ص ٩٣ .

(١٢٩) الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته ، ص ٥٣ .

(١٣٠) السابق ، ص ٩٣ .

(١٣١) السابق .

(١٣٢) السابق ، ص ١٥ .

(١٣٣) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ١٣٦ .

(١٣٤) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى ، ص ١٢ .

(١٣٥) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ٨٣ .

(١٣٦) Eliot (T.S.) The use of Poetry and the Use of Criticism, London, February, 1964, p. 128.

(١٣٧) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٩ .

(١٣٨) محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٤٧ .

(١٣٩) انظر : لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٣٩ .

(١٤٠) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ١٣ .

(١٤١) السابق ، ص ٤٩ .

(١٤٢) الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته ، ص ٤٩ .

(١٤٣) نقلا عن لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٦ .

(١٤٤) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ١٨٥ .

(١٤٥) السابق ، ص ١٨٧ .

(١٤٦) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٠ .

(١٤٧) السابق .

(١٤٨) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ١٨٨ .

(١٤٩) عبد القادر القط : فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠٤ .

(١٥٠) لويس عوض ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٦٩ .

(١٥١) انظر : لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٢ – ٤٤ .

(١٥٢) السابق ، ص ٤٤ .

(١٥٣) نقلا عن : محمد فتوح أحمد : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، فصول العدد الثاني ، يناير ١٩٨١ ، ص ٦٦١ .

(١٥٤) انظر السابق .

(١٥٥) انظر السابق .

(١٥٦) لويس عوض : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ٢٦ يونيو ١٩٩٠ ، ص ٢٩ ٠

(١٥٧) شوقي أحمد : **مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص ١٦٢** ٠
(١٥٨) انظر : **السابق ، ص ١٦٤** ٠
(١٥٩) **السابق** ٠

(١٦٠) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٢٢ ،

(١٦١) انظر : جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٦ ، ص ١٠٢ ٠
(١٦٢) انظر السابق ، ص ٧٥ ٠

(١٦٣) سامية سعد : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص ٢٠٩ ٠

(١٦٤) انظر : محمد مندور : الأدب وفنونه ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٩٠ ، ص ١٣٤ ٠

(١٦٥) السابق ، ص ١٢٩ ٠
(١٦٦) لويس عوض : **فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٨** ٠
(١٦٧) السابق ٠

(١٦٨) لويس عوض : الثقافة الجديدة ، يونيو ١٩٩٠ ، العدد ٢٦ ، ص ٢٦ ٠
(١٦٩) د٠ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، بيروت : منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط ٣ ، ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥ ٠

(١٧٠) السابق ، ص ١٩٥ ٠
(١٧١) السابق ، ص ٢٠٥ ٠
(١٧٢) انظر : لويس عوض : مجلة المصياد ، ، ٤ فبراير ١٩٩٣ ٠
(١٧٣) لويس عوض : الثقافة الجديدة ، العدد ١٤ ، سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ٨٩ ٠

(١٧٤) لويس عوض : مجلة « العربي » العدد ٣٨٠ ، يوليو ١٩٩٠ ، ص ٩٨ ٠

(١٧٥) غالي شكري : مجلة العربي ، ٣٨٠ ، يوليو ١٩٩٠ ، ص ٩٩ ٠
(١٧٦) انظر : لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٩٤ ٠
(١٧٧) السابق ، ص ١٢٢ ٠



الفصل الثالث

منهجه فى نقد الشعر
بين النظرية والتطبيق

تبنى لويس عوض ــ فى دراسة الأدب ونقده ــ المنهج التاريخى (Historical Approach) ، وقد اتخذه فى الفترة المبكرة من حياته النقدية التى اتسمت بالرؤى النظرية ، « بلورت نظريتى فى المنهج التاريخى للنقد ، وهو المنهج الذى يربط حركة المجتمع بحركة الأدب والفن » (١) · ويسعى الى « التقاء عبقرية المكان وعبقرية الزمان وعبقرية الحدث أو الأحداث فى العمل الفنى ، وليس مجرد الصفة الاقليمية والأدبية » (٢) ·

والمدرسة التاريخية التى تبناها لويس عوض هى مدرسة تفسيرية « هناك المدرسة التاريخية التى تبنيتها وهى مدرسة تفسيرية » (٣) تفسر العمل الأدبى برده الى عوامل نشوئه ، وخاصة الوضع الاقتصادى والاجتماعى اللذى أفرزه وأسهم فى خلقه ، فهذا المنهج « مبنى على وجود علاقات تماثلية ومشابهات مضمونية بين البيئة الاجتماعية والنتاجات الأدبية » (٤) ·

والناقد الذى ينطلق من المنهج التاريخى فى تعامله مع النصوص الأدبية لا ينظر الى النص ذاته بوصفه بناء فنيا له خصوصيته ، وانما ينظر الى كيفية وجوده والمؤثرات التى شاركت فى وجوده ·

ولهذا المنهج التاريخى جذور ممتدة وضاربة فى تراثنا النقدى، فارهاصاته الأولى تتبدى فى اجتهادات ابن سلام الجمحى فى

طبقاته ، حيث قسم الشعراء على أساس تاريخي ، وعلى علاقة الشعراء ببيئاتهم ، وأثرها في انتاجهم الشعري ، فمثلا ينظر الى شعر عدي بن زيد من منظور أثر البيئة في لغته ، وربط بينها وبين مسكنه للحيرة ومراكزاته للريف .

كما ربط ابن سلام — من جهة أخرى — بين المؤثرات السياسية والاجتماعية وعلاقتها بالنتاج الشعري من ناحية الكثرة والقلة ، فيقول : « كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغار عليهم ، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن فيهم ثائر ولم يحاربوا ، وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف » (٦) .

وقد تبدت ارهاصات النقد التاريخي — كذلك — في جهود النقاد القدامى من خلال مصنفات عدة مثل : الشعر والشعراء لابن قتيبة وفيه أولى الشعراء وأزمنتهم وأحوالهم في قبائلهم عناية كبيرة ، وطبقات ابن المعتز ، والأغاني للأصفهاني ، ومعجم الشعراء للمرزباني ، والعقد الفريد لابن عبدربه ، وهي مصنفات — في أغلبها — تكشف عن غزارة النقد التاريخي في تراثنا النقدي .

كما يتكشف هذا التوجه النقدي بصورة واضحة عند على بن عبد العزيز الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه ، حيث تكلم عن اختلاف لغة الشاعر باختلاف بداوته وحضارته (٧) .

واذا كانت هذه هي ارهاصات المنهج التاريخي في تراثنا النقدي ، فان هذه الجهود لم تتبلور في شكل منهج متكامل يقوم على أسس علمية وموضوعية الا في القرن التاسع عشر حين بدأت جهود « سانت بيف Saint-Beuve ١٨٤٠ — ١٨٦٩ » ،

ذو أول من نبه الى أهمية دراسة النصوص من خلال المنهج التاريخي فاتخذه طريقا للتعامل مع النصـــوص الأدبية ، وربط بينها وبين السياق التاريخي والبيئة والعوامل التى أنجزته ، وظهر ذلك فى أحاديثه المسماة « أحاديث الاثنين » و « أحاديث الاثنين الجديد » ، واتجه الى دراسة الأدباء دراسة منهجية مرتبطا فى ذلك بعوامل العلاقة بينهم وبين أوطانهم وأزمنتهم وبيئاتهم ، ومعطياتهم الفردية من أمزجة ثقافية وتكويناتهم المادية والجسمية (٨) .

ثم جـــاءت جهــــود المــؤرخ والنـــاقد « هيبــولت تين Hupolt-Taine » (١٨٢٨ ــ ١٨٩٣) الـــذى كـــثف جهـــده لتعميق هذا المنهج ، وإرساء قواعده المنهجية ، فاتجه الى وظيفة التفسير والتعليل ودورهما فى العملية النقدية ، وقد حاول اسقاط الفردية الأدبية اسقاطا كاملا ، وطبق منهجه على الأدباء الانجليز متنبها الى دور الطبقة وتأثيرها فى الأدب ، وفصل منهجه فى كتابه تاريخ الأدب الانجليزى « History of English Literature » أشار الى أهمية الجنس البشرى الذى ينتمى اليه الأديب ، والعصر الذى عاش فيه ، والبيئة التى ينتمى اليها (٩) .

ويعد « تين » هو الناقد الذى أكد قواعد ذلك المنهج « وقد قضى منهجه بصفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة « الالهام » والعبقرية ، عندما شرح جذورها الاجتماعية محتفظا فيها بالقدر اليسير المتمثل فى الموهبة » (١٠) .

وتواصل الاتجاه النقد التاريخي فى أعمال « فردناند برونتير » (Brunetiere) (١٨٤٩ ــ ١٩٠٦) حيث ســـار على منهج « تين » فطبق نظرية التطور الدروينية على فنون الأدب (١١) ، أو نظرية النشوء والارتقاء .

ويعد « هيبوليت تين » هو الناقد الذى لفت أنظار النقاد العرب الى أهمية المنهج التاريخى فى دراسة الأدب ، فاخذوا يطبقون منهجه فى تناول النصوص الأدبية ، وفى طليعتهم طه حسين الذى ترجع أصول منهجه الى تأثير « تين » فقد أخذ يطبقه ، فى رسالته « ذكرى أبى العلاء المعرى » (١٢) ٠

وقد تأثر لويس عوض تأثرا تاما بمذهب « تين » فى المرحلة الأولى من الممارسة النقدية ، حيث لفت نظره الى تلك العلاقة الجدلية بين الأدب من ناحية ، والبيئة من ناحية أخرى ٠ ويشير لويس عوض الى تأثره بتين فيقول :

« أظن أننى مدين لتين بفكرة ارتباط الأدب بالبيئة ، ولكن دراستى للتاريخ والفكر الماركسى هى التى نبهتنى الى الدراسات الحضارية ، فكنت أرصد العلاقة بين الرومانسية فى الموسيقى ، والرومانسية فى الأدب ، أو أتابع العلاقة بين الكلاسيكية فى التصوير ، والكلاسيكية فى الشعر ، وهكذا فى العصر الواحد ، ثم أدرس أسباب هذه الظاهرة وأحللها حسب العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى السياق التاريخى » (١٣) ٠

ثم يؤكد تأثره بتين فيقول : « أعتقد أنى أرسيت قواعد المنهج التاريخى فى النقد وهو دراسة الأعمال الأدبية والفنية كنتاج للبيئة التى افرزته ، وقد كنت متأثرا من جهة « بتين» (١٤) ٠

يعطى لويس عوض لنفسه صكوكا حين يعترف بأنه أرسى قواعد المنهج التاريخى ، لأنه لو فعل ذلك ، فما هو دور طه حسين الذى يعد مؤسس المنهج التاريخى فى النقد العربى الحديث ؟

ويصرح لويس عوض بأنه أخذ يمارس المنهج التاريخي في الأربعينيات من الوجهة النظرية ، ووضع أسسا نظرية قبل ثورة يوليو ، وبعد الثورة اتجه الى تطبيقه على الأدب العربي الحديث بصفة خاصة ، غير ان الدراسة قد لحظت ــ من خلال التقصي التاريخي لنتاجه النقدي ــ أنه لم يطرح أسسا نظرية لمنهجه التاريخي في تلك الفترة ، وأول كتبه « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة » صدر عام ١٩٤٧ ويحمل دعوته للتجديد ، لا أسس المنهج التاريخي ، وثاني كتبه ــ الذي يعد النواة الحقيقية لمنهجه من الوجهة النظرية ــ «في الأدب الانجليزي الحديث ١٩٥٠». اذن أين بدأ محاولاته لارساء المنهج التاريخي ؟ مع العلم ان كتبه تمثل مقالاته المنشورة . يقول لويس عوض :

« في الأربعينيات .. بدأت أنا محاولاتي لارساء المنهج التاريخي والبيئة التي نشأ فيها هذا الأدب .. هذا المنهج حاولت ارساء قواعده في النقد الأدبي الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية في محاولاتي للنقد فيما بعد ، أعني انني لم أضف جديدا الى النقد النظري منذ الثورة ، فكل الأسس النظرية التي وضعتها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملي مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب الحديث بصفة خاصة » (١٥) .

وجهد لويس عوض النقدي يتوزع على المرحلتين اللتين ذكرهما : المرحلة الأولى : مرحلة النظرية النقدية وهي الفترة التي سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، بوقت قليل ، وقد خلت تلك المرحلة من اصدار الأحكام الشخصية ، لأنه كان مشغولا بمسائل التنظير .

أما المرحلة الثانية ــ فى العملية النقدية عنده ــ فهى : مرحلة النقد التطبيقى : « منذ الثورة وأنا اشتغل بالنقد التطبيقى » (١٦) .

وقد ارتبطت تلك المرحلة بعمله الصحفى فى جريدة الجمهورية ١٩٥٣ ، ثم بعمله الجامعى عام ١٩٥٤ كأستاذ ، ويرى لويس عوض أنه اتجه من النقد النظرى الى النقد التطبيقى بتأثير ظروف حياته الثقافية ، حيث كان يعمل استاذا (١٩٥٤) فى الجامعة ، فأصبح لديه الوقت الكافى لدراسة نظريات النقد ، ثم ترك الجامعة الى الصحافة الأدبية التى فرضت عليه الممارسة التطبيقية ، يصرح بقوله :

« اتجهت من النقد النظرى الى النقد التطبيقى ، وهذا الاتجاه لم يتم بارادتى تماما ، انما أدت اليه ظروف حياتى وتغيير وضعى فى الحياة الثقافية ، فقد كنت سنة ١٩٥٤ استاذا فى الجامعة ، وبالتالى كان متاحا لى أن أخصص جهدا كبيرا ووقتا طويلا لدراسة نظريات النقد وعرضها على المثقفين ، ولا سيما المتخصصين منهم ، وبعد أن تركت الجامعة أصبح المنبر الذى اتصل به بالمثقفين هو الصحافة الأدبية ، وليس كرسى الأستاذية ، وبعد أن كنت أخاطب دائرة ضيقة من المثقفين المتخصصين سواء داخل الجامعة أو خارجها ، ربما لا يتجاوز عدد أفرادها خمسة الاف أو عشرة آلاف شخص وهو جمهور مجلة « الكاتب المصرى » ودار النشر التابعة لها ، وقراء كتبى الأولى ، أتيح لى من خلال منبر الصحافة أن يتسع قرائى الى عشرات الآلاف » (١٧) .

والمنهج التاريخي الذى التزم به لويس عوض منهج موضوعي ، يتخذ من الموضوع منطلقا نقديا ، حيث يتجه الى تفسيره ، وهو ما يطلق عليه Objective approach ، ومن هذه الزاوية أصبح لويس عوض ناقدا تفسيريا ، يفسر النص الأدبي بالوضع الاجتماعي ، كسبب منتج أفرز هذا النص ، وقد التزم بهذا المنهج طوال حياته « أعتقد انني لم أتحول عن هذا المنهج » (١٨) ٠

وقد أخذ رواد النقد الجديد فى كل من بريطانيا وأمريكا يمارسون المنهج التفسيرى فى دراسة النصوص الأدبية منذ نهاية العشرينات وحتى منتصف الستينيات وقد تعددت الاجراءات التطبيقية لهذا التوجه التفسيرى حسب المبادىء النقدية التى يعتمدها كل ناقد فى التحليل والممارسة (١٩) ٠

وقد أكد كثير من النقاد والدارسين على تصنيف لويس عوض النقدى داخل اطار الاتجاه التفسيرى ، بل يذهب البعض الى أنه الممثل الوحيد لمدرسة النقد التفسيرى ، فمحمد مندور يشير بقوله : « اذا كان لويس عوض قد انتهى به الأمر الى أن يتخصص فى النقد الأدبى والفنى ويحترفه مثلى ، فان الطابع الذى يلازم نقده هو الطابع التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، بحيث لا أتردد فى أن أضعه فى حركة النقد المعاصرة داخل مدرسة النقد التفسيرى ، ان لم يكن ممثلها الصحيح » (٢٠) ٠

ويبرر لويس عوض السبب الذى جعل مندور يصنفه هذا التصنيف ، حيث كانت عملياته النقدية تقف عند حد الرصد وتفسير الظواهر الأدبية والفنية ، دون اصدار أحكام شخصية بالجودة أو الرداءة مستندا فى هذا الى المضمون الاجتماعى للنصوص ، فيقول :

« في فترة اشتغالي بالنقد النظري ومحاولة وضع أساس المنهج التاريخي للنقد كانت كتاباتي خالية من الأحكام ، وكانت تقف في العادة عند حد الرصد وتفسير الظواهر الأدبية والفنية ، دون اصدار أحكام شخصية بالجودة والرداءة استنادا الى مضمونها الاجتماعي . وهذا ما جعل صديقي الدكتور محمد مندور ــ رحمه الله ــ يصف منهجي بأنه منهج تفسيري في دراسة الأدب ، وهو وصف صادق ، منهجي في الواقع منهج تفسيري وتحليلي .. » (٣١) .

ويؤكد جابر عصفور التصنيف الذي وضعه مندور للويس عوض ، على أنه ناقد تفسيري فيقول :

« عندما استرجع منهج لويس عوض النقدي الآن ، وبعد هذا العمر من العطاء الخصب لا أجد سوى مصطلح « محمد مندور » على أنه الوصف الدقيق لجهد لويس عوض النقدي ، ذلك لأن لويس عوض بالفعل ناقد تفسيري ، فكل دراساته ابتداء من « في الأدب الانجليزي الحديث » وهو أول كتبه المؤلفة ، ومنذ المقدمة التي كتبها لـ « بروميثيوس طليقا » وهو أول كتبه المترجمة المنشورة ، ومنذ أن نشر « بلوتولاند » وهو أول عمل ابداعي ينشره أيضا الى آخر أعماله ، يظل لويس عوض في آخر الأمر ناقدا تفسيريا »(٣٢).

والمنهج التفسيري معناه منهج تحليلي ، يرد المنجز الأدبي الى علة نشوئه وايجاده ، فيفسره طبقا للأسباب التي أدت الى خلقه ،

ويطلق – من هذا المنعطف – على الناقد التفسيري : ناقد سببي ، يتعامل مع النص الأدبي من هذه الزاوية ، ويرى الناقد التفسيري انه لا يمكن فهم النص أو التعامل معه – بوصفه نتيجة – الا برده الى الأسباب التي أفرزته ، وهذه الأسباب التي يرد اليها النص الأدبي يمكن حصرها في أسباب ثلاثة :

الأول : يرجع فيه الناقد الى الفرد الذي أبدع النص ، وعلاقة النص بصاحبه الفردي على مستويي : الوعي واللاوعي ٠

الثاني : يرجع فيه الناقد الى ذلك المجتمع الذي أفرز العمل الأدبي برده الى صاحبه ، ويربط الناقد – في ذلك – بين العامل الاقتصادي الذي ينهض عليه هذا المجتمع ، وبين النص ٠

الثالث : وهو السبب الذي يتجاوز الناقد فيه – عند تعامله مع النص الأدبي بغية تفسيره – المجتمع ، ويمكن أن يطلق عليه المخزون الثقافي ، سواء أكان هذا المخزون يمثل البنية الثقافية العامة للانسانية ، أم كان المخزون الثقافي وعيا جمعيا (٢٣) ٠

ويعد لويس عوض من النوع الثاني الذي يفسر النص بالوضع الاجتمـــاعي ٠

وتجدر الاشارة الى تلك الأسباب التي دعت لويس عوض مهيأ لتبنى مثل هذا الاتجاه التفسيري ، ففي اعتقادنا أن ثقافته الشاملة الواسعة ، وخبراته ، بالاضـــافة الى ايمانه التام بوحدة الثقـــافة الانسانية ، وتأثره المبكر بالمنهج ذاته عند طه حسين ، الذي انطلق منهجه من منعطف أثر البيئة في دراسة النصوص ، بالاضافة الى تأثره بالمنهج التاريخي وأسسه الموضوعية عند « تين » ، كما لعب سلامة موسى دورا في تهيئته لتقبل مثل هذا النهج ، حيث غالى في

العلاقة الآلية بين الأدب والمجتمع ، كل هذه الأسباب تعد المقدمة الأولى لتبنى مثل هذا المنهج .

ويرى محمد مندور أن هناك سببا يراه ذا أثر مباشر فى تبنيه لهذا الاتجاه ، وهو تخصصه الأكاديمى ، لأن أساتذة الجامعة يغلب على عملهم التفسير لاعادة فهم النصوص ودراستها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافتها الواسعة ، يقول مندور :

« الاتجـاه التفســيرى فى نقد لويس عوض للاعمال الادبية ليس الا امتدادا لتخصصه كأستاذ للأدب ، واساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الادبية التى غربلها الزمن فاحتفظ بالجيد منها ، وطوى الردئ ، بحيث لم يعد فى دراستها مجال واسع لتقييمها على اسـاس من الجـودة والرداءة ، كما أنه لم يعد هناك بالبداهة مجال للنقد التوجيهى فيها ، انما يعيد أساتذة الأدب تناولها بالدراسة لاعادة فهمها ودراستها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة التجدد ... » (٣٤) .

ويؤكد لويس عوض على أثر نزعته الأكاديمية ـ التى ذهب اليها « محمد مندور » ورأى أنها عامل فعال ، دفعه الى تبنى النقد التفسيرى ، واتخاذه وسيلة فى تعامله مع النصوص الأدبية والفنية ـ حيث يشير بقوله :

« وربما كان هذا الاكتفاء بالتفسير والتحليل عندى نتيجة لتكوينى الأكاديمى الأصلى ، الذى عودنى أن أقف باحترام أمام مدارس الفــكر

الانسانى والأدب الانسانى المتعارض والمتلاحم ، ايا كان نوعها ، وايا كانت دعواها فى احترام كامل ، رغم انى لا اقف على بعضها ، او ارى انها توقف الحركة النقدية فى الحياة ، او تعبر عن دعوى رجعية سافرة او باطنة ٠٠ » (٢٥) ٠

وفى تصور الدراسة أن ما ذهب اليه مندور ثم أكده لويس عوض — على أن التكوين الاكاديمى تسبب فى اعتنـــاقه للمنهج التفسيرى ليس مبررا مقنعا ، لأن معظم النقاد الذين تبنوا اتجاهات نقدية أخرى مغايرة كانوا أكاديميين ، ومندور نفسه كان أكاديميا ـ ولهم دراسات أكاديمية ، وثقافتهم ثقافة أكاديمية ، فلماذا لم يتبنوا المنهج التفسيرى اذا كان هذا صحيحا ؟ بل تعددت ممارساتهم النقدية على المستويين النظرى والتطبيقى ٠

ولعل هناك سببا لا يقل أهمية عن الأسباب التى أوردناها ، يتجسد فى مشـــاركته النقدية ، وتناول الأعمال الأدبية من خلال الصـــحافة ، حيث انها تفرض على الناقد أن يتعامل مع النتاج الأدبى بالعرض والنقد والتحليل ، ويجد نفســه مطالبا — فى الوقت ذاته — أن يتعرض لهذا النتاج الأدبى بالتقييم وابداء الحكم عليه ، وأن يركز على الجوهر ، وأن يتعامل معه بالنظرة الشاملة للفلسفة أو الاتجاه الذى يبلوره هذا النتاج الأدبى ، حتى يضع القارىء يديه على جوانب العمل المنقود ، كل هذه العملية تتم فى اطار المساحة الضيقة التى تخصصها الصحافة الأدبية لنشر الأعمال الابداعية ، وغالبا ما تكون المساحة المتاحة لنقد العمل لا تتجاوز ثلاثة أعمدة أو أربعة على أقصى حد ٠ ومن هنا لا يعتنى الناقد بالجوانب الفنية التى ينهض النص المنقود عليها ، ويكتفى الناقد بتفسيره ٠

كما أن طبيعة المرحلة الفنية التى عايشها لويس عوض ، ووجد نفسه مطالبا بالتعامل معها أكدت فى نفسه التناول التفسيرى للأعمال الإبداعية ، لأن طبيعة الفن الجديد (شعر — قصة — رواية — مسرح) تستلزم هذا المنهج ، فهى أعمال ابداعية مغايرة للذائقة الاعتيادية عند المتلقى ، كما أنها اعمال غاية التشابك والتعقيد والابهام بالنسبة للمباشر الواضح الذى كان سائدا — آنذاك — بوصفه نموذجا — كما أنها غنية بارتباطاتها التعبيرية ، وعندما يقربنا الناقد التفسيرى من جوانب العمل الفنى ، ويجعلنـــا ندرك عالمه الذى أسهم فى خلقه وتكوينه ، يصبح العمل المنقود مضاء ، وله قدر كبير من الوضوح والسهولة والاستيعاب ·

والاتجاه التفسيرى اتجاه ليس سهلا ، فهو اتجاه صـــعب نسبيا ، ولويس عوض يشير الى صعوبة هذا الاتجاه بقوله :

« ترجع صعوبة الاتجاه التفســـيرى الى انك لابد ان تكون ناقدا واسع الثقافة ، مطلعا على كافة التيـارات الادبية ، حتى يكون تفســـيرك وتحليلك لما تقرا مستندا الى قواعد علمية ، فهو فى حقيقة الأمر منهج الأســـاتذة اكثر منه منهج النقاد الذين يلجاون غالبا الى المنهج التبشيرى والى النقد الانطباعى أو التاثرى ، فان كانوا اصحاب رســالة ووجهـة نظر فى الفن عهـدوا الى المنهج التبشيرى فى النقد » (٢٦) ·

ويرى الناقد «بلاكمير R. P. Blackmur » أن « النقد التفسيرى ضرورى بوجه خاص فى عصرنا هذا (٢٧) ، كما أن « التفسير لا يحدث فى فراغ ، بل انه يندمج بسهولة فى التقدير » (٢٨) ·

والتفسير قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبي ، ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا » (٢٩) ٠

والاتجاه التفسيري — في حد ذاته لا يقل مشقة عن الاتجاه التقييمي أو التوجيهي ، فاذا تطلب التقييم والتوجيه حاسة جمالية مرهفة ، فان التفسير يحتاج الى ثقافة موسوعية ، وخبرة عالية ، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هي التي جعلت من لويس عوض ناقدا تفسيريا ، يقدم لقارئه ثقافة أدبية واسعة (٣٠) ٠

ويختلف عمل المفسر عن عمل المقوم ، اذ ينظر المقوم الى الشكل من حيث كونه ظاهرا فقط ، أما المفسر فانه ينظر الى الشكل من ناحية الدلالة التي ترمي الى فكرة أكثر عمقا وكمونا ، ولذا يكشف عن معان ضمنية أكثر ثراء ، وحين ينظر المفسر الى شكل العمل الأدبي محل الدراسة لا يتواجد في ذهنه نموذجا واحدا من هذه النماذج ، ولكنه يحاول أن يبرز كيف استطاع هذا المنجز أن يخلق نموذجه الخاص (٣١) ٠

ومنهج لويس عوض التفسيري يقوم على « الكشف عما بين العناصر المختلفة والمتناقضة والمتباعدة من تداخل وتشابك ووحدة » (٣٢) ٠

والنقد التفسيري — الذي مارسه لويس عوض والتزم به طوال حياته النقدية لعب دورا مهما في اثراء الحركة النقدية، ولا يستطيع انسان موضوعي أن ينكر عليه هذا الجهد الفعال في اضاءة جوانب العمل الفني ، وما ينطوي عليه من معان تكمن في هذا العمل ، بالاضافة الى الكم الثقافي الهائل الذي قدمه الى القارئ العربي من خلال اجراءاته التطبيقية ٠

وقد تعرض المنهج التاريخى لكثير من الانتقادات ، حيث يراه البعض محنطا للعمل الفنى ، لأنه يحـوله من روح نابضــة بالقيم الجمالية الى وثيقة تاريخية جافة . ومن هذه الانتقادات : الانتقاد الذى وجهه « فلوبير » الى رائدى المنهج التاريخى فى العصر الحديث « سانت بيف » و « هيبوليت تين » حين يقول : « ان ما يصدمنى من من اصدقائى هؤلاء ســـانت بيف وتين أنهم لا يولون عناية كافية للفن ، للعمل الفنى فى حد ذاته ، لتركيبه وأسلوبه ، وللكلمة واحدة من جمالياته » (٣٣) ٠

كما انتقد « جوستاف لانسون » منهج « تين » وعده عاجزا عن تفسير كل شئ » (٣٤) ٠

والناقد التفسيرى يولى عناية خاصة بالحشد الثقافى الذى يسوقه الى قارئه ــ عند تفسيره للنص ــ وينسى انه فى حاجة ماسة لاستخلاص القيم الجمالية والانسانية التى تشبع حاجات القارئ الروحية ، ولابد للناقد أن يكون على دراية من أن قارئه لا يملك من الخبرة أو الموهبة التى تساعده على استخلاص هذه القيم ، والعملية النقدية تقوم على أساس الكشف عن العناصر الجمالية فى العمل الأدبى ، لأن « الأدب ٠٠ فن لغوى جميل ، وتجب العناية بناحية الجمال اللغوى فى الأدب ، ومدى صدقه فى ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء » (٣٥) . و « لا يمكن فى العمل الناجح فصل الصياغة عن المضمون ، وأن الصياغة هى المعنى ، وأن الأدب فى صورته النهائية مجازى ورمزى » (٣٦) ، والمعنى ، أو التحديد المعنوى الذى يسعى اليه المنهج التفسيرى وخاصة فى الشـــعر « لا يمكن التفكير فيه على الاطلاق الا من خلال فحص تطور البناء اللغوى فى القصــيدة ، ومن العبث الاصرار على الحصــول عليه بمعزل » (٣٧) . وعلى النـاقد التفســيرى أن يتجاوز الســـبيل

التاريخى ، مستعينا بالمناهج اللغوية ليكشف عن القيم الجمالية والفنية فى النص التى تحتاج الى ذلك ، حتى « يواجه النص المنفرد مواجهة فنية ، تاخذ فى الاعتبار ان النص الأدبى ليس وثيقة تاريخية، وانما هو بناء لغوى ، فنى ، يحفل بالقيم الجمالية والانسانية الرفيعة ، التى ينبغى الكشف عنها » (٣٨) ٠

والشعر هو القدرة على استغلال الطاقات الحسية ، والنفسية، والعقلية ، والصوتية ، للغة ، واقامة الحكم النقدى على الشعر يتوقف ــ أساسا ــ على كيفية استخدام هذه الطاقات ، وكيفية استغلالها وتشكيلها ، كما أننا نعتقد أن النص الشعرى أكثر تلقائية من النصوص الأدبية الاخرى ، ووظيفة النقد تتعدى مرحلة التذوق واستجابتنا للنص ، أو تفسيره تفسيرا يقوم على التحديد المعنوى ، الى قراءة علاقات النص الداخلية والمعقدة ٠ ومن هنا يبدو زمن النقد مختلفا بالضرورة - ان ظهور النص الشعرى يعنى أو يفترض انجاز مراحل تشكله وعلاقاته من حيث الذهن والوجدان والبناء ، بينما سيحتاج النقد الى اكتشاف الأدوات والعلاقات التى تشكل نصه الخاص ، وتفصح طبيعة النص الشعرى ٠

ويعترف لويس عوض ــ بأن منهجه النقدى لا يستطيع أن يكشف عن جوانب كثيرة فى الأعمال الأدبية والفنية ، خاصة فيما يتعلق بالجوانب الفنية والجمالية ــ فيقول :

« انى اعتقد ان المدرسة التى امثلها ليست هى المدرسة الوحيدة الممكنة ٠ بالعكس هناك جوانب كثيرة فى الاعمال الادبية والفنية ، لا يستطيع منهج هذه المدرسة ان يجيب عليها ، فانا مثلا لا استطيع مثلا من خلال منهجى فى النقد او افسر ما يسمى بال Mot Juste فى استعمال

الشعر مثلا ، وهى الكلمة التى لا مناص منها ، بمعنى انك حين تقرأ بيتا من الشعر فتجد أن كلمة بعينها لا يمكن تغييرها ، اهتدى اليها الكاتب بالالهام ، وهذا النوع من النقد ينتج عادة من البحث فى البلاغة وما الى ذلك • ومنهجى عاجز عن الاقتراب منه • لذلك أدعو الى ضرورة تجاوز هذه المدارس ، بحيث يحدث الحـوار الكافى • عندئذ لا يمكن لأحد أن يدعى بأن أيا منها زائد عن الحاجة •• » (٣٩) •

وحتى نكشف عن منهجيـــه النقدى بصـــورة أكثر اشراقا ووضوحا ، نعرض للنصوص الشعرية التى تناولها بالدراسة ، لنرى كيف يتعامل معها تطبيقا لمنهجه ، وسيكون تطبيقنا على أكثر من لون شعرى كالشعر الحديث ، والمسرح الشعرى ، وشعر العامية ، والشعر المترجم ، حتى يتأكد لنا توجهه •

يتخذ لويس عوض ــ من التفسير ــ منطلقا نقديا ، يلتزم به فى تعامله مع النصوص الشعرية ، ويقوم التفسير عنده ــ أساسا ــ على التحديد المعنوى ، ويسعى الى استخلاصه من النص ، والدافع الى اتخاذ المعنى منطلقا نقديا عنده « يرجع الى عنايته أساسا بتحديد المعنى الانسانى وراء النص » (٤٠) •

* لويس عوض وتفسير العناوين :

قام لويس عوض بتفسير عناوين الدواوين أو عناوين القصائد التي كان يتعرض لها بالدراسة ، عندما يشرع في الاجراء النقدي لهذا النتاج الشعري ۰

وتعد هذه الخطوة في مشروعه النقدي بمثابة المفاتيح النقدية التي يستطيع الناقد من خلالها أن يقيم جسرا بين المتلقي والعمل الشعري المتفرد ، أو يقوم بدور الوساطة بين المبدع والقارىء ، ويجعله يلج الى عالم الديوان أو القصيدة في سهولة ويسر ، وبذلك يستطيع أن يذلل الصعوبات والحيرة والقلق الناتجة عن بكارة النتاج الشعري ، وعند بداية المواجهة بين القارىء والنتاج الشعري فانه يحتاج ـ أي القارىء ـ الى تفسير الجوهر العام ، الذي يتجسد من خلال العنوان ، فيستطيع أن يدخل الى حيز المعرفة والتذوق معا : العمليتين الهامتين في العلاقة القائمة بين الابداع والتلقي ۰

وقد لحظت الدراسة أن خطوة تفسير العنوان تلح بشكل واضح في اجراءاته التطبيقية كلما دعت الضرورة ، وقد ورد هذا اللون من التفسير القائم على تحديد المعنى أو تفسير المضمون ، عند تعرضه لكثير من الشعراء المعاصرين الذين خضعوا لدراساته النقدية ، فمثلا : عند دراسته لديوان الشاعر مصطفى بهجت بدوي المسمى بـ « الفتاة والمركبة وأخي » ، يعلق لويس عوض على الديوان مفسرا عنوانه :

« واضح من عنوان هذا الديوان ومن ديباجته ان موضوعه من مواضيع حياتنا العامة ، وانه فيما نسميه ادب المعركة ، وان فيه ـ هذا الموضوع ـ وحدة لا تتجزأ رغم ان اركانه ثلاثة ، وهى وحدة لا تتجزأ فى وجدان الشاعر وفى وجدان المصريين معا ، فقصة القناة هى قصة المعركة ، قصة تاميم القناة ، تضم سيرة الفقيد المرحوم الدكتور بهجت بدوى » (٤١) .

يستطيع القارىء ـ من خلال تفسير العنوان الذى قدمه لويس عوض ـ أن يدخل الى ديوان الشاعر مصطفى بهجت بدوى ، وقد وضع يده على الطابع العام أو جوهره ، خاصة أن الناقد التزم فى تفسيره التحديد المعنوى ، فهو يمثل « أدب المعركة » ويجسد المناخ دلاليا من خلال مفرداته ، فالقناة ترتبط دلاليا بالمعركة ، أو هى والمعركة وجهان لعملة واحدة على حد تعبير لويس عوض (٤٢) ، ومما يشير الى التزامه تحديد المعنى قوله : « ان موضوعه من مواضيع » و « هذا الموضوع » .

ويتناول لويس عوض مسرحية « بعد أن يموت الملك » تناولا تفسيريا ، يبدأه بتفسير العنوان ، رغبة منه فى الكشف عن الطابع العام للمسرحية ، خاصة أن كلمة الملك رمز تتوقف عليه عملية التذوق والقبول عند القارىء ، فيقول :

« الملك الذى يحدثنا عنه صلاح عبد الصبور هو آخر ملك مات منذ ثمانية أعوام وخمسة اشهر ، اى قبل انشاء المسرحية او صدورها باعوام قليلة ، ولذا كان من السهل علينا ان

نستنتج عن أى الملوك يتحدث ولو انه حدد تاريخ وفاة الملك فى الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأعاننا نهائيا على تحديد هوية هذا الملك ، لأثار فى الوقت نفسه لغطا كثيرا فى القاهرة وفى غير القاهرة من عواصم العالم العربى ، اما الملكة فهى طبعا مصر » (٤٣) .

من خلال تفسير الناقد للملك الذى يمثل العمود الفقرى للمسرحية ومحورها ، ثم بيان المقصود بالملكة ، تكون المسرحية عملا مفتوح التناول ، لأن بيان ملامح كل منهما يفك انغلاق المعنى الكامن وراء النص ، وهو ما يسمى بالدلالة ، وفى هذه الحالة يصبح القارئ أكثر قربا وتذوقا لعالم المسرحية .

ثم يتناول بالتفسير القائم على التحديد المعنوى مسرحية « مسافر ليل » الشعرية لصلاح عبد الصبور ، ليكشف فى بداية عمليته النقدية عن معنى العنوان ، فيقول :

« اما « مسافر ليل » : كوميديا سوداء نار سطورها قديمة وحديثة معا ، وهى قديمة ومكررة ، لأنها تدور حول طغاة التاريخ او الالهة البشرية او البشر المتألهين من الاسكندر الى هتلر الى ليندون جونسون ، وهى حديثة لأنها فى ثياب عصرية وفى مناخ عصرى ، فحوادثها تجرى فى قطار ، والقطار كما عودتنا رموز الأدب هو قطار الزمن الذى تتصل فيه الأحيان ، وتتعاقب ، وتجرى الى منتهى أو الى غير منتهى » (٤٤) .

وينتقل لويس عوض من تفسير العنوان الى أجزاء المسرحية ، مستندا الى الطابع المعنوى الذى يتبدى من خلال الدلالة ، فالقطار

هو قطار الزمن ، والراكب هو « رمز كل شيء من أحياء البشرية في كل جيل ، وعامل التذاكر فهو « الأباطرة الفاتحون وطغاة التاريخ من اسكندر المقدوني الى ليندون جونســـون مرورا بيوليوس قيصر والحجاج بن يوسف الثقفي ، وتيمور لنك ونابليون وهتلر »(٤٥) .

التحديد المعنوي عمل ضروري للدخول الى عالم تلك المسرحية الرامزة ، وتفسيرها يعد المفتاح الذي يجيء القارئ لتذوقها ، وقد انتقل الناقد من العنوان الى تفسير اجزائها أو عناصرها المتمـــاسكة لأحداثها ، ومما دفع لويس عوض الى التركيز على الجوهر أو المحور الذي تنهض عليه تناولها على صفحة في جريدة يومية ، غير أن هذا الفن ـ المسرح الشعري ـ كان في حاجة ماسة لبيان جوانبه الفنية وكيفية بنائه ، وكشف العلاقة بين الشعر من جهة ، والدراما من جهة أخرى ، فكان ينبغي أن يكشف عن هذا التوجه الجمالي فيه :

وينتقل لويس عوض من عالم عبد الصـــبور الى عالم أحمد عبد المعطي حجازي ملتزما اجراءاته النقدية القائمة على التحديد المعنوي في تفسير عنوان ديوانه « كائنات مملكة الليل » فيقول :

« فاذا ما ســألتني : وما معنى هذا العنــوان الغريب : « كائنات مملكة الليل » ؟ اجبتك في احتياط شديد : ان صغار الشعراء حين يتجولون بنا في مملكة الليل غالبا ما يحدثوننا عن النسوة اللائي يتسكعن في الليل تحت مصابيح الشوارع، أما مملكة الليل عند « حجــازي فهي العـــالم السفلي ، أو هي مملكة الموتى . مملكة الأشباح مملكة الآمال الخائبة والأحلام المجهضة » (٤٦) .

التحديد المعنوي في تفسيره لعنوان الديوان يتضح صراحة منذ بداية التناول حيث يقول : « ما معنى هذا العنوان الغريب ؟ » ثم تفسيره للكائنات التي يقصدها الشاعر ، ثم مملكة الليل حيث يرى أنها العالم السفلي .

وفي الديوان ذاته ينتقل من تفسير عنوان الديوان الى تفسير عنوان قصيدة داخل الديوان حتى يكشف للقارئ عن المعنى الكامن وراء التسمية ، فيقول عن جرنيا :

« وجرنيكا » هي البلدة الأسبانية التي قصفتها طائرات الفاشيت عام ١٩٣٦ م أثنــاء الحرب الأهلية الأســبانية فخربتها عن آخرها ، وقد خلدها الفنــان بابلوبيكاســو بلوحته الرهيبة « جرنيكا » رائعة الفن السيريالي ، الخرافي وسط مظاهر الخراب » (٤٧) .

لقد ربط لويس عوض بين لوحة بيكاسو والشعر الخرافي ، لكننا لا ندري ما علاقة اللوحة بالشعر الخرافي في تفسيره .

وفي قصيدة « جرنيكا » يتناول بالتفســير عنوان فقرة من فقراتها ، وهي « خطبة لوسياس الأخيرة » مفسرا « لوسياس » بقــوله :

« لوسياس وليســياس خطيب يوناني شهير عاش بين ٤٥٩ هـ ٣٨٠ ق٠م في عصر بريكليس الشهير ، وكان لوسياس من أكثر المدافعين في خطبه عن الديمقراطية الوثنية » (٤٨) .

ان مفهوم العصرية جعل الشاعر العربي الحديث يتجه — في بناء نفسه — الى الثقافة العالمية ليحقق طموحاته الذهنية والروحية ، وفي اعتقاده ان الثقافة كل لا يتجزأ ، وان الانســـانية وحدة مهما تباينت الاتجاهات ، واختلفت الرؤى والمفاهيم ، ومن هذا المنطلق اتجهت حركة الشعر الحديث الى توظيف أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن ، وتوظيف التراث الانساني بشكل عام ، وهذه الأشخاص وهذه الأماكن وهذا التراث الأجنبي ، لم يكن القارئ العربي على دراية به ، فيصبح التفسير ضرورة نقدية ملحة حتى يلج القارئ الى عالم النتاج الشــــعرى ، فلو لم يفسر لويس عوض المقصـــود بـ « جرنيكا » و « لوسياس » لأصبح النص مغلقا بالغموض ، ومن هنا تنشأ حالة الفصل بين التلقي والابداع •

ويتعرض لويس عوض لعنوان قصيدة الشاعر محمد عفيفي مطر « حديث » من ديوان « دفتر الصمت » مفسرا معنى السبياديس التي وردت في ثنايا العنوان :

« أما الســـبيادس في التـــاريخ (٤٥٠ — ٤٠٤ ق م) فقد كان قائدا اثينيا عبقريا ، نشأ تحت وصاية بريكليس عاهل اثينا وتتلمذ على سقراط وكان من أصدق أصـــدقائه وأخذ عنه اتجاهه الى التوحيد وتشككه في الوثنية وتعدد الآلهة ، وقد كان الســـبيادس من غلاة الحزب الديمقراطي ، فاقنع الاثينيين باقامة تحالف مع ارجوس وغيرها من دويلات اليونان ضد اسبرطة ، وكان من دعـــاة التوسع الاســـتعماري فاقنعهم بتجهيز حملة تحت قيادته لفتح صقلية ، وخرج اليها باسطوله عام ٤١٥ ق٠م » (٤٩) •

ولكي يستطيع الناقد أن يقيم جسرا بين النص والمتلقي لابد له أن يفسر له ما هو غامض ، ولتتوقف عليه عملية التذوق . ولكي يقوم الناقد بهذا الدور لابد أن يكون واقفا على أرضية ثقافية ، تمنحه فرصة التعامل مع النص ، وفتح مغاليقه للقارئ وارجاع النص الى جذوره الثقافية التي أسهمت في خلقه وايجاده . فاذا لم يفسر لويس عوض معنى السيبادس لظل النص مغلقا بالغموض ، ولعلنا لا نخطىء الثقافة العميقة التي يتمتع بها لويس عوض ، ليبدو تفسيره مستندا على أسس ثقافية موضوعية وصحيحة .

وفي ظل اهتمامه بتفسير العنوان ينطلق توجهه قائما على التحديد المعنوي في تناوله دواوين الشـاعر بدر شـاكر السياب الثلاثة الأخيرة وهي : « المعبد الغريق » ١٩٦٢ ، و « منزل الأقنان » ١٩٦٣ ، و « شناشيل ابنة الجلبي » ١٩٦٥ ، مستعرضا تفسير كل عنوان على حدة ، فيقول :

« قبل أن استعرض هذه الدواوين لا مناص من شرح معـــاني أسمائها الغريبة . أما « المعبد الغريق » فهو عنوان لا غموض فيه ، فهو يتحدث عن نفســـه فيذكرنا بمقطوعة ديبوس الموسيقية المعروفة « الكاتدرائية الغريقة » التي لا يستبعد أن الســـياب قد سمعها وتأثر بها أثناء تجواله الدائم في الشرق والغرب .. أما « منزل الأقنان » فمعناه منزل العبيد أو منزل الرقيق ، فالقن كلمة شاع استعمالها في الحين الأخير ، ولا سيما بعد أتباع اليســـار النظم وفي مطبوعاتهم لتدل على رقيق الأرض ، في أي بلد تقوم فيه الحياة على

العلاقات الاقطاعية بالمعنى العلمي - وأما الشناشيل فهي الشباك المسدود أو الشرفة المسدودة أو المشربية ، كما يقول المصريون ، وهي كذلك عند أهل العراق ، والشلبي أو الجلبي هو « السيد » أو « الوجيه » وهو لقب أرقى من لقب « افندي » ، كان يتداول في البلاد العربية أيام حكم الأتراك ، فهذا العنوان الغريب اذن معناه مشربية ابنة السيد أو شرفتها أو شباكها المزين بالأرابيسك .. » (٥٠) .

يلتزم لويس عوض بالمنهج التفسيري القائم على تحديد المعنى واستخلاصه من العنوان ، رغبة منه أن يمنح القارىء فرصة الاقتراب

من عالم الشاعر والرؤى التي تبلور رؤاه في دواوينه الثلاثة ، ومن خلال هذه العملية النقدية يستطيع القارىء أن يتعامل مع هذا النتاج الشعري ، وقد ملك في يده المفاتيح التي تهيؤه لهذا العالم الشعري ، ومما يؤكد ما ذهبنا اليه قوله : « لا مناص من شرح معاني أسمائها الغريبة » و « منزل الأقنان فمعناه .. » .

و « الشناشيل فهي .. » و « هذا العنوان الغريب اذن معناه » وحديثه عن الدواوين الثلاثة معا « يرجع الى رؤيته التركيبية الكلية للأشياء والتعابير » (٥٦) .

وينتقل لويس عوض من تفسير عناوين ودواوين السياب الى عالم محمد ابراهيم أبو سنة ، ويفسر عنوان ديوانه « تأملات في المدن الحجرية » فيقول :

« والمدن الحجرية عند الشاعر هي المدن التي خلت من الحب ومن الاخلاص ومن الصدق ومن الفرح ومن الأمل .. ومن الحرية فهي المدن التي تحجرت فيها القلوب ولكنها في التاريخ مدن بلا عدد مثل عاد وثمود وسدوم وبومبي التي تجمدت فيها الحمم البركانية على أجساد أهلها الخطاة بنقمة الآلهة .. » (٥٢) .

تبدو بعض المغالطات في تفسير الناقد ، حيث يؤكد بقوله « مدن بلا عدد مثل عاد وثمود » علما بأن عادا وثمودا قوم وليسوا مدنا كما يتوهم لويس عوض ، كما أن عادا وثمودا لم يعلم كنههم الا الله ولم تبق منهم باقية ، فكيف يراهم مدنا تجمدت فيها الحمم البركانيـــة ؟ .

أما ديوان محمد ابراهيم أبو سنة « البحر موعدنا » فيفسر عنوانه بقوله :

« وقد وقفت حائرا أمام عنوان هذا الديوان احاول ان أكتشف مراد الشاعر « البحر موعدنا » في قصيدته التي تحمل هذا العنوان ، فلم اجد تفسيرا له الا ان البحر يمثل في خيـــال محمد أبو سنة فكرة الاقتحام ، لا اقتحام الأخطـــار المعلومة ، ولكنه اقتحام الأخطار المجهولة »(٥٣) .

فتتجلى رغبة الناقد في تفسير عنوان ديوان محمد ابراهيم أبو سنة « البحر موعدنا » تفسيرا يقوم على التحديد المعنوي ، حيث يؤكد : (حاولت أن أكتشف مراد الشاعر فلم أجد تفسيرا) .

لقد احتل تفسير لويس عوض لعناوين الدواوين او عنـاوين القصائد الخطوة الأولى فى الممارسة النقدية التطبيقية ، رغبة منه فى خلق حميمية فى التعامل مع نتاج الحركة الشعرية الحديثة التى بدت مغلفة بالغموض نتيجة لخروجها على السائد المألوف ، فالعنوان تتوقف عليه عملية المتابعة والتلقى والتذوق ٠

وتلحظ الدراسة أن لويس عوض كان يتوقف عند العنوان توقفا معنويا، ويفسره حسبما يرى، أو حسبما يوحيه ذلك العنوان، وقد اتبع فى اجرائه النقدى الطريقة التعليمية المدرسية ، كما اننا ـ من خلال استعراضنا لهذه العناوين ـ نلحظ أن تعامله غير قائم على التعليلات التى تقوم عليها هذه التفسيرات ، لأن التفسيرات ـ فى حد ذاتها ـ تعد أحكاما نقدية ٠

❀ التفسير النصى : التحديد المعنوى :

اذا كان تناوله لعناوين الدواوين أو عناوين القصائد ، قد كشف عن طابع منهجه التفسيرى القائم على التحديد المعنوى ، فان تناوله للنصـــوص الشـــعرية يكشف بوضوح تام عن هذا التوجه النقدى ، حيث يسعى الى استخلاص المعنى من النص نظرا لقيمته الانسانية على حد تعبيره ٠

ففى تناوله لقصيدة (شنق زهران) من ديوان « الناس فى بلادى » للشاعر صلاح عبد الصبور ، يتضح هذا التوجه ، فحين يقول صلاح عبد الصبور :

« كان زهران غلاما •
امه سمراء والأب مولد
وبعينيـــه وســـامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند ابو زيد سلامة
ممسكا سيفا • وتحت الوشم نبش كالكتابة
اســـم قـــرية
« دنشـــواى » (٥٤) •

يعلق لويس عوض على هذا المقطع بقوله :

« وتحسب أول الأمر أن الشاعر قد اجتهد فى تصوير الوشم على صدغ زهران وعلى زنده رغبة منه فى أن يكون أمينا فى تصوير هذا الفلاح المصرى تصويرا واقعيا كما يقولون اليوم فى لغة الأدب الهادف ، فاذا أمعنت النظر ووجدت أن هذا الشاعر الماكر يستخرج من الواقع رموزا انسانية وفنية لا تخدم فكرته فحسب بل تخدم غرضه الفنى كذلك •

أما الحمامة البادية على صدغ زهران فهى رمز لذلك السلام الأزلى الأبدى الذى نشر جناحيه على ريفنا المقدس وفى نفوسنا التى وضعت لبانة من لدى أمه السمراء أرض مصر ••

اما أبو زيد الهلالي سلامة ممسكا سيفا هذا البادي على زند زهران فهو تهيئة ماكرة للجو اللحمي الذي يوشك أن يدخل بك الشاعر فيه ، فالوشم على الزند ، لأن ساعد زهران المفتول فاصل في هذه المعركة القائمة بين الحياة والموت .

وابو زيد الهلالي في خيال الفلاحين المصريين هو رمز البطولة الشعبية والكفاح الشعبي .. » (٥٥) .

التزم لويس عوض – في تناوله للمقطع السابق – بالمنهج التفسيري ، فالحمامة رمز للسلام الأزلي ، امه السمراء أرض مصر ، أبو زيد الهلالي تهيئة ماكرة للجو اللحمي ، كما أنه رمز للبطولة الشعبية ، ومن هذا المنحنى يقرب القارئ من عالم القصيدة .

وحين يقول صلاح عبد الصبور في القصيدة ذاتها :

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان ان انجب زهران غلاما
كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها احمر كالنار التى تأكل حقلا
عندما مر بظهير السوق يوما
ورأى النار التى تحرق طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
ودعا يســـأل لطفا
ربما سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء »(٥٦) .

يجرى لويس عوض اجراءه النقدى تحت مظلة منهجه التفسيرى الفنى ينزع الى تحديد المعنى ، ولكن فى حدوده الضيقة الى اطاره الانسانى العام ، بغض النظر عن التحليل الداخلى الفنى للقصيدة ، وأحيانا يكون المعنى مباشرا ، وأحيانا غير مباشر ، فنراه يعلق على المقطع السابق من قصيدة « شنق زهران » بقوله :

« فقد تزوج « زهران » من جميلة فانجب منها غلاما وغلاما . ومضت الأيام وفات زمان الشباب المختال الطرير ونضج « زهران » نضوج الرجال، وسقطت من قلبه « زهرة » الحب وحلت محلها شجيرة البغض وهى شجيرة « ساقها اسود من طين الحياة » تنبت فروعا حمراء جزوتها آكلة ، وشتان بين نار الحب الوادع الأمين التى كانت تشتعل فى قلبه ايام الشـــباب ، وهذه الجمرة التى اذكتها فيه مرارة الحياة ، ومرارة الجهاد ، وهل هناك ما هو افظع فى خيال الفلاح من النار

التى تحرق الحقل فتاتى فى ساعة على جنة وكده وامله فى نصف عام ؟ هذه هى النار التى أصبحت تضطرم فى قلب زهران حين رأى الانجليز يطلقون الأعيرة النارية على اطفال القرية فتصرعهم » (٥٧) ٠

لقد كشف لويس عوض ـ من خلال تفسيره ـ عن كنه « زهران » الذى يمثل جوهر القصيدة ، بوصفه بطلا تاريخيا ، وبوصفه فاعلا على مستوى الحدث ، وقد اعتمد فى تفسيره على المطابقة بين العمل بوصفه منجزا ابداعيا وبين الواقع ـ واقعة دنشواى ـ بوصفه مكونا ، وقد رصد مع الشاعر سير الحدث من مرحلة النمو الى مرحلة التطور ، حيث زهران صار فتى من فتيان القرية ، وفى قلبه زهرة الحب ، وجذوة الحقد للغاصبين ٠

لقد تعامل لويس عوض مع قصيدة عبد الصبور تعاملا يقوم على التفهم الذى يسبق الذوق ، وقد اكتفى فى اجرائه النقدى بهذا التفهم المعنوى ، ولم يلتفت الى الجوانب الفنية ، أو التحليل الداخلى المحايث للنص الشعرى ، فكان حريا به أن يلتفت الى بعض جوانب التشكيل الفنى فى هذه القصيدة ، كقول صلاح عبد الصبور مثلا : « كان ياما كان ٠٠ » وتكرارها على هذا النهج ، وما تكشفه هذه الصيغة من طريقة فى القص وعلاقة اللغة التى يتكون منها البناء اللغوى فى هذا المقطع ، وعن هذه العلاقة بين اللغة فى هذا المقطع من ناحية ، وبين التموج العاطفى من ناحية أخرى ، يشير محمد النويهى بقوله : « اذا امعنت النظر فى هذه الأبيات وجدت أنها ليست تطول أو تقصر كيفما اتفق ، ولا استقام المعنى اللغوى وحده ، بل مع تهدجات العاطفة ، وتلاعبها بالنفس الصادر من الرئتين ، كما نسمع فى نبرات الحديث الذى يتراوح بين رقة غنائية ، وحنان ، فيطول تهدجه ، وبين غضب وحقد فينقطع ويحتد » (٥٨) ٠

وينتقل لويس عوض في حدائق صلاح عبد الصبور ـ التي حظي بالجانب الأكبر من دراسته النقدية ـ فيتناول بالتفسير قصيدة « أحلام الفارس القديم » من ديوان « أحلام الفارس القديم » التي يقول فيها صلاح عبد الصبور :

« كنت أعيش في ربيع خالد ، أي ربيع
وكنت ان بكيت هزني البكاء
وكنت عندما أحس بالرثاء
للبؤساء والضعفاء
أود لو اطعمهم من قلبي الوجيع
وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهين في الظلام
أود لو يحرقني ضياعهم أود لو أضيء
وكنت ان ضحكت صافيا ، كأنني غدير
يفتر عن ظل النجوم وجهه الوضيء
ماذا جرى للفارس الهمام ؟
انخلع القلب ، وولى هاربا بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام
يامن يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة ،
يامن يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة
لا ليس غير أنت من يعيدني للفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة » (٥٩) .

يقول لويس عوض في تناوله لهذه القصيدة :

« هذه تجربة كاملة بغير حاجة الى شرح طويل ، لأنها تتحدث عن نفسها ، صلاح عبد الصبور كان ، أو يقول انه كان ، يعيش في فردوس أو فيما يسميه « ربيع خالد » تتجلى فيه في مدمج العصرة تجنه الاحضان ، ان بنى أو ضحكت فمن العنب ، وان بكى غيره أو ضحكت اهتز له قلبه ، ثم ضاع منه هذا الفردوس ، وهو يعرف لماذا ضاع ، وهو يبحث عن استرداده ، أما لماذا ضاع فلأن الشاعر لم يكتف بجهل الحضرة ، بل طلب المعرفة بالتجربة ، فنزل سوق الدنيا كما نزله بشر الحافي من قبل ، لكنني يا منتهى مجرب قعيد على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة ، وهكذا فقد الشـــاعر بكارته ، وفقد مع بكارته سعادته ، بل وفروسيته الساذجة في فردوسه لانسانيته ، من أجل هذا جلس على هذا الرصيف كطفل يبـــكي في يأس مســـتعطفا : « أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة ، لقاء يوم واحد مع البكارة » وتحسب أولا أنه يطلب هذا الخلاص من عالم التخليط والقمامة على يد امرأة طاهرة ترد اليه بكارته وعذارته ، فاذا به يفاجئك بأنه يناجي الله قائلا : « لا ، ليس غير أنت من يعيدني للفارس القديم ، دون ثمن ، دون حساب الربح والخسارة .. » (٦٠) .

من الوهلة الأولى يضعنا لويس عوض أمام توجهه التفسيري القـائم على تحديد المعنى ، حيث يشير في بداية اجرائه النقدي

للقصيدة : « هذه تجربة كاملة بغير حاجة الى شرح طويل » ، « لأنها تتحدث عن نفسها » ، « أو يقول انه كان يعيش فى فردوس أو فيما يسميه » ، فنلاحظ : شرح ـ تتحدث ـ يقول ـ يسميه ، هذه الاشارات تؤكد التزامه بالمنهج التفسيرى ، ومن خلاله واصل تفسيره لرؤية صلاح عبد الصبور ـ الخلاص بالحب ـ فى قصيدة « أحلام الفارس القديم » التى « تعتبر وثيقة ذاتية حزينة ، تدين فى بعدها الأول ذات الشـــاعر ، وتدين فى بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا » (٦١) ، وهى قصيدة ـ فى حد ذاتها ـ شفافة ، تنضح شعرا وانسانية على حد تعبير عبد القادر القط (٦٢) .

ولأن لويس عوض يهتم ـ أساسا ـ فى القصيدة باستخلاص معناها المباشر أو غير المباشر ، فانه لا يقيم للتحليل الفنى وزنا فى اجرائه النقدى ، حيث انصرف عن اضـــاءة الجوانب الفنية فى القصيدة ، وعن بنائها اللغوى والموسيقى وأثره فى نقل القصيدة الى المتلقى ، وراح يتعرض لمضامين نفسية ودينية ، ويتحدث عن قضايا فلسفية مثل : « الهيولى والقوة » منشغلا عن رؤية القصيدة ذاتها ، بالاضافة الى أنه استطرد فى الحديث عن هاتين الرسالتين الشعريتين اللتين تبادلهما قسيسان فى القرن الثـــالث عشر باللغة اللاتينية يفاضـــلان فيهما بين المرأة المجربة والعذراء ، ودفعه الى ذلـــك قول صلاح عبد الصبور : « أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة لقاء يوم واحد مع البكارة » والوضع النقدى ـ فى تصور الباحث ـ للقصيدة لا يحتمل هذا الحشد الثقافى الذى ساقه الناقد ، حتى احتلت الرســالتان أكثر من نصف المقالة ، التى محورها قصـــيدة « أحلام الفارس القديم » ، وكان عليه ـ من الأجدى ـ أن يصب جهده على جوانب القصيدة الفنية ، وخاصة أن صلاح عبد الصبور فى هذه القصيدة « شاعر انسان متأزم وجوديا ، يعانى من الوحدة والغربة والضياع والاحساس بالكآبة ·· ولهذا اعتمد على موسيقى

خائفة تبدت في استغلاله للألفاظ التي تحوي قدرا كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهموسة .. ولعل في اعتماد صلاح عبد الصبور هذه الصوامت المهموسة على الجهد العضلي وقوة النفس ، مما يعطي احساسا موسيقيا انفعاليا بمدى الجهد في معاناة التجربة » (٦٢) .

كما أن الناقد لم يلتفت — مثلا — الى القوافي المتراوحة والمزدوجة والمتوالية في القصيدة ، مثل : (البكاء ، الرثاء ، الضعفاء) — (الظلام ، الهيام ، زمام ، الأحلام) — (المهارة ، البكارة ، الخسارة) هذه التقفية — التي تخلق نسقا موسيقيا — تمثل دفقة نفسية وانفعالية ، والتنوع فيها يؤدي الى تجديد شحنة جديدة ، فهي أشبه ما تكون بالتموج النفسي الذي لا يخضع لنظام معين ، بل يتخذ من التلقائية ملمحة .

وقد حرص لويس عوض — في اجرائه النقدي للمسرح الشعري — مسرح صلاح عبد الصبور — على التزامه بالنهج التفسيري القائم على التفهم الذي يسبق التذوق أحيانا ، ففي تناوله للمسرحية « مسافر ليل » يقول :

« يسترسل الراكب في ذكرياته وتنفرط منه مسبحته كما تنفرط الأفكار وتتوه حباتها وتغوص بين ثنايا المقعد كلما غاصت يده وراءها غاصت ذاكرته في التاريخ ، فيرى الاسكندر الأكبر وهنيبال وتيمور لنك الى آخر القائمة المعروفة ، حتى ليندون جونسون صاحب حرب فيتنام ، وتمتم شفتا الراكب باسم الاسكندر ، فاذا عامل التذاكر يمثل أمامه ، وقد بدا في ثيابه التقليدية الصفراء ، وبدلا من أن يدفع خشب الباب أو

خشب المقعد بغرامته ، ونسمعه يقول : « من يصرخ باسمي ؟ من يدعوني ؟ من ازعج نومي في زاوية العربة ؟ » وفي أول الأمر طبعا يسخر الراكب من عامل التذاكر ويظنه مخمورا ينتحل شخصية الاسكندر ، ولكن سرعان ما يتغير موقفه حين يرى عامل التذاكر يلوح امامه بكل أدوات الموت المعروفة : السوط ، وانبوبة السم ، المسدس والخنجر ٠٠ » (٦٤) ٠

يؤكد صلاح عبد الصبور حالة الذعر والارتباك التي تسيطر على الراكب بوصفه مواطنا عاديا ، كاشفا عن التسلط والقهر الذي يمارسه الساسة والقادة ، فيقول :

« قال الراكب في نفسه
ما يدريني فلعل الرجل هو الاسكندر
ولعل الموتى العظماء
مازالوا احيـــاء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأليق أن نلتزم الحيطة ٠٠ » (٦٥) ٠

يعلق لويس عوض على المقطع السابق من المسرحية ، فيقول :

« وهكذا يصاب الراكب بالرعب ، فهو يخشى على حيـاته ويمضي فيتذلل لعامل التذاكر حتى لا يقتله « هل تجعلني سرجـا لجوادك ؟ » هل تجعلني فرشة نعليك ؟ » اجعلني حامل خفيك الذهبيين لكن لا تقتلني ــ أرجوك » ولكن عامل التذاكر يلقى في فتـــور أدوات المـــوت التي

يستعرضها امام الراكب ويتقدم منه في كسل فاردا يديه الفارعتين فيزداد ذعر الراكب ، لأنه يتصور ان عامل التذاكر يريد ان يخنقه بيديه فيصرخ ، واذا بالرؤيا تختـــلف واذا بصــورة الاسكندر تختفي ، ويعود عامل التذاكر ، عامل تذاكر ، ونسمعه يعجب بفزع الراكب منه (٦٦) .

لقد قدم لويس عوض تفسيرا لمضمون المسرحية متناولا سير أحداثها ، وكاشفا عن علاقاتها ، كتفسيره للعلاقة بين الراكب وعامل التذاكر ، وكاشــفا عن بنية الشـــخصية المسرحية وتحولها مثلا كشخصية عامل التذاكر وتحوله من حالة القهر وفوقيته الى حالة الأمن ، ووجوده على هيئته الحقيقية ، كعامل تذاكر ، غير أنه لم يتعرض للجانب الفني في المسرحية ، على الرغم من أن الشعر هو جوهر تكوينها ، وأن بها « الفاظا وصيغا لم تجر العــادة على استعمالها في الشعر ، مثل عواميد السكة ، حديد الأرضية ، وجه في اعلان ، البريمـيل الأســمر ، يتركني في حالي ، وقال في نفســـه » (٦٧) .

وفي قصيدة « الاسكندرية » ديوان « مرايا النهار البعيد » يقول الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة :

« كان اسكندر الأكبر يعرف ...
.. رغم الفتوحات ان المدن ..
نساء يراوغن عشاقهن ..
ولا يحتملن طويلا
سوى شوقهن الى القادم المنتظر
كان يعرف ان القـدر

يقلب اوراقه بين ايدى الخطر
فيمنح اعداءه مرة الانتظار
ويشدره مرة للظفـــر
كان يدرك ان الامانى صور
يزخرفها فى ضياء العمر
حـــالم ..
.. ثم تحرقها الشمس يوما
ويمحو الذى قد تبقى المطر
كان يعرف ان الجبال
.. التى ترتقيهـــا
ستهوى الى المنحدر
وان السعادة مثل النساء
ستغضى به للكـــدر
ما الذى يثقل الاسكندر الآن
والمـــوت يرقبـــه
وسط هذا الكمال الخطر » (٦٨) .

يشير لويس عوض فى تعليقه على هذا المقطع بقوله :

« ومعنى هذا الكلام الجميل ان المدن والممالك بل والشعوب ايضا كالنساء متقلبة الطباع ، تشـــتاق دائما الى تغيير ســـادتها من الحكام والفاتحين ، وهى نظرية فى علم الاجتماع فيها بعض الصدق ، ولكنها تنطوى على المبالغة ، لانها لاتفسر لنا استتباب بعض الامبراطوريات قرونا أو اجيالا .. وعلى كل ، فلان اسكندر الاكبر كان يعرف هذه الحـــكمة ، وهى ان كل مجد

زائل ، وان أوراق الغار التي يلبسها سوف تذبل اما غدا أو بعد غد ، فقد غدا شخصية مأسوية دائمة الاحساس بعبثية الحياة .

ولا اعرف من اين جاء محمد أبو سنة بهذه الفكرة عن شخصية الاسكندر ، انهـا شخصية انطوائية متأملة تكاد تكون هاملتية انتحارية . ولكنها على كل حال فكرة جميلة مهما بدت غريبة في تلميذ ارسطو .. » (٦٩) .

يتضح في تعليق لويس عوض على المقطع السابق حرصه على الطابع التفسيري القائم على التحديد المعنوي . وتجدر الاشارة الى قول الناقد : « ومعنى هذا الكلام الجميل » و « لا تفســـير لنا » و « من أين جاء بهذه الفكرة » و « على كل حال فكرة جميلة » ، حيث تشي كلمات : (معنى ـ تفسير ـ الفكرة ـ فكرة) بهذا التوجه المعنوي في ادراك علاقات القصيدة ، ولم يلتفت الناقد الى استخدام الشاعر للقافية الرائية وما تثيره لدى القارئ من يقظة وسرعة في نقل التجربة اليه وشد انتباهه لها من « أصوات اللام والراء والنون تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهي قوة الوضـــوح السـمعي » (٧٠) .

وحين يقول محمد ابراهيم أبو سنة في قصيدة « علاقة » :

« يلائمني الآن شكل الرحيل
يلائمك الآن شكل الأفول
فها نحن قبل ملاحقة
الفجر للخارجين على حبنا
ـ نستقبل ـ

من الحب والحلم بالغد !
لنذكر انا التقينا على شاطئ المستحيل
... ...
تبدل ما كان يجعلنا
لا نهـــاب الســـيوف
تراجع ظل اليقين الوريف
وحاصرنا الشك حيث التقينا
كانا عدوان وسط الظلام الكثيف ..
كانا طريقان عند التقاطع
لا نستطيع العناق
ولا نستطيع الفراق
ولا نستطيع الوقوف
تبدل شكل الظلام الذى فى المرايا
فصرنا عـــرايا
ورحنا نبعثر فى الريح
أصـــداءنا والحـــكايا
عسى أن يلم شتات هوانا
صـــبى جـــرئ ،
يفر من العجز للنصر ..
يبدأ من نقطة الصفر
حتى الكمـــال
يجئ مع الفجر يملك رد السؤال
ويعرف سر « لماذا » :
لماذا تبدل شكل العلاقة
بين النجوم وبين الظلال ، وبين القلوب وبين الجمال
وبين مواقع احلامنا والخيال

تبدل كل الذى بيننا و « الحال »
نحاوله الآن في ملل وارتجال » (٧١) ٠

يعلق لويس عوض على هذه القصيدة بقوله :

« هذه القصيدة المحيرة تروى قصة عاشقين دبت بينهما الجفوة لأن المراة احست بان انجاز الرجل اقل من عهوده فلم تصبر على عجزه ، واستسلمت لغيره ، ممن يبيعون وهم الغرام ، واستراحت الى « مخدع في الريح » ، وتبدل صوتها ، فغدا فحيحا كمثل اصوات بنات الليل المجهدات من كثرة السهر والشراب ، اما العاشق فهو باق على حبها رغم تخليها عنه عاجز عن تجديد ما انقطع من غرامها ٠

ولم يعد امل الا ان يظهر صبي جرىء يقر من العجز للنصر ، يبدأ من نقطة الصفر / حتى الكمال ٠٠ هذه القصة محيرة ، لأنها لو كانت تتحدث عن الغرام بين الرجل والمراة لكان هذا «الصبي الجرىء» هو الطفل الالهي كيوبيد صاحب القوس والسهام الذى يرمى بسهامه قلوب العشاق او اكبادهم ، فيصيبهم ، ومع ذلك فنحن نفهم من سياق القصة او القصيدة ان كيوبيد رب الغرام قد نفدت سهامه حين بلغ غرام هذين العاشقين نقطة اللاعودة ، فالشاعر اذن يحدثنا عن حب آخر غير كيوبيد به يتحقق المستحيل ٠٠ » (٧٢) ٠

تبدى التوجه المعنوى منذ بدء تعليقه : « هذه القصيدة المحيرة القصيدة .. » وقد واصل الناقد حرصه التفسيري للقصيدة على الطريقة الشارحة الأكاديمية أو المدرسية ، غير أن الناقد أقحم القارئ في تفصيلات لا تستند عليها القصيدة حيث فسر « الصبي الجرى » بأسطورة كيوبيد الطفل الالهي ، وبعد أن استغرق الناقد في تفسيره، يؤكد أن الشاعر الذي يحدثنا عن صبي آخر غير كيوبيد به يتحقق المســـــتحيل » .

وفي تصور الدراسة أن « الصبي الجرئ » الذي يصبو اليه الشاعر هو الضد للموجود الذي يمثل العجز ، هو الجرأة والقدرة على الفعل والمواجهة في مواجهة الهشاشية والعقم .

وقد خلط الناقد في قوله : « نفهم من ســـياق القصـــة أو القصيدة » بين فنين لكل منهما عالمه الفني الخاص ، فالقصة تختلف في بنائها وتركيبها الفني وتشـــكيل اطارها ، وتقوم على الحدث أساسا في بنائها ، أما القصيدة فهي ذلك العالم الرؤياوي ، حيث تجسد نظرة الشـــاعر نحو الكون والوجود ، وتقوم على اللغة ـ أساسا في بنائها ـ بوصفها ايقاعا وتصويرا وتراكيبا .

آليـــات منهجيـــة :

اذا كان لويس عوض في تناوله النقدي للشـــعر قد التزم بالمنهج التفســـيري طوال حياته ، وخاصة بأهم آلياته : التحديد المعنوى ، تلك الآلية التى كانت أكثر شيوعا وانتشارا في ممارسته ، فانه مارس آليات اخرى أقل شيوعا وانتشارا تقف من الشعر عند معانيه الظاهرة أو الضـــمنية ليكشف علاقتها التاريخية والتناصية والثقافية والجغرافية والسياسية والاجتماعية هي :

* المطـــابقة :

وفي هذا الاتجاه يحرص لويس عوض على استخلاص المعنى وتأكيده بأن يطابق المعنى النصي ـ الذى يطرحه النص الشعرى ـ بمقابله الواقعي ، وينتقل من المعنى الشعرى الى ما يعادله فى التجربة الواقعية ، وأحيانا تكون هذه المطابقة التى يجريها الناقد مباشرة أو عامة ، فمثلا حين يقول بدر شاكر السياب فى قصيدته « أنشودة المطـــر » :

« مطـــر ..
مطـــر ..
أتعلمين أى حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
ومقلتاك تطفيان بى مع المطر »

* * * * * * *

« ومنذ أن كنا صغارا ، كانت السما تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر ،
ما مر عام — حين يعشب الثرى — تجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع »

يعلق لويس عوض على القصيدة بقوله :

« وهو فى قصيدة « أنشودة المطر » يعبر عن الجدب والعقم الشامل فى حياة العراق باستغلال صور الجفاف والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض ولكنه فى الوقت نفسه يوحى بتجميع البروق والرعود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق وفوق وديانه وهى المقابل الموضوعى المألوف للثورة الوشيكة فى شعر شلى وعامة الرومانسيين ... » (٧٣) .

يحرص لويس عوض حرصا كبيرا على استخلاص المعنى ، ففى هذه الآلية قد فسر معنى النص بالمطابقة فى التجربة الواقعية ، حيث ربط بين ما تطرحه القصيدة من صور الجفاف والجدب والعقم الذى يسيطر على حياة العراق ، وبين المقابل الموضوعى المألوف للثورة الوشيكة فى شعر « شلى » وعامة الرومانسيين .

وحين يقول صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « بعد أن يموت الملك » تعبيرا عن طفل الملكة الحلم أو الطفل الوهم :

« الملك : تعتين يكون ضعيفا مهزوما
لعبـــة حاشيـــته
سخرية رعاياه وعبيـــده
اسما يتدلق في الحانات مع الخمر
يلقى في الطرقات مع الفضلات
يشتعل به جمر الأرجيلات
هدفا يتلقى تعليقات الدهماء الساخرة الوقحة
الكاشـفة لسـوء القصـد
لا .. سيكون الها في صورة بشري » (٧٤) .

يعلق لويس عوض على هذا الجزء من المسرحية بقوله :

« نكتشف بعد حين أن ولي العهـــد هذا طفل وهمي ، نسجه خيال الملكة الشدة تحرقها للانجاب وســـايرها فيه غالبا بيـــان ٣٠ مارس وهما يســـترسلان في هذا الحلم عن وعي كامل بأنه حلم ، ولكن الملكة بغريزة الأمومة تتشبث بهذا الحلم وتريد أن تحوله حقيقة . وكيف يكون ذلك والملك عقيم غير قادر على الانجـــاب ، أو كيف وهناك شيء في كيمياء الملك والملكة يمنعهما من الانجاب معا » (٧٥) .

طابق لويس عوض في تفسيره للنص بين حديث الملك العاجز عن الانجاب للملكة المتطلعة للطفل الحلم ، وحديثها الجدى عن هذا الطفـــل الوهم الذى تخيلت الملكة انجـــابه ، وبين بيـــان ٣٠ مارس (٧٦) .

وفي المسرحية نفسها عندما يدخل الخياط على الملك مبلغا اياه « انه ظفر لمولاه بثوب من المخمل الابيض ، جاء من صــــهره خياط « أمير بلاد المغرب » لم تقع العين على نظيره ، ولم يقع اللمس على انعم منه » (٧٧) .

يعلق لويس عوض بقوله :

« ووصف هذا الثـــوب لا يوحى بانه ثوب ، وانما يوحى بانه نظام الحكم الذى كان « الترزى » الملكى أو الجمهورى يفصـــله على سمت الحاكم تفصـــيلا او لعـــله يوحى بانه كـــان مشروع روجــــرز (٧٨) .

لقد فسر لويس عوض ما تشير اليه المسرحية والمقصود بالثوب الذى اعده الخياط ، حيث لا يراه ثوبا حقيقيا ، وانما طابق بين المعنى الذى طرحه النص ، وبين مقابله الموضــــوعى وهو مشروع روجــــرز (٧٩) .

وحين يعلق لويس عوض على مقطع من قصيدة « جرنيكا » للشاعر احمد عبد المعطى حجازى يطابق بين ما يطرحه النص من معنى ، ومعادله الموضـــــوعى أو التجربة الواقعية التى تتجسد فى « الجنرال بينوشيه » الذى أطاح بالجمهورية الاشتراكية فى شيلى عام ١٩٧٥ .

يقول احمد عبد المعطى حجازى :

« كان لوسياس على سجادة اليهو قتيلا
هذه خطيئتـــــه
التى توج فيها باشتياق السيف اغتياله للحق

لكن بعد ان فات الأوان
سقط السيف من الكف التي كم رفرفت ،
فوق رؤوس الناس بالحكمة :
فى الستين يا لوسياس ،
لم تحسن تلك المهنة الأخرى ،
ولو صرت اشتراكيا ،
وقاسمت ارقاء اثينا الخبز والخمر ·
وهل كنت اخذت القصر بالسيف
لكي تمنعه بالسيف ؟
لا بأس اذن
ان يقتل الجند خطيبا
تحت سقف البرلمان » (٨٠) ·

يعلق لويس عوض بقوله :

« والحق ان أحمد حجازى لا يحدثنا هنا عن لوسياس وعن اثينا القديمة ، وانما يحدثنا عن الديكتاتورية الجنرال بينوشيه الذى اطاح بالجمهورية فى شيلى عام ١٩٧٥ بمعاونة المخابرات الأمريكية نفسها ، واقتحم جنوده القصر الجمهورى ، وافرغوا رصاصهم فى الليندى رئيس الجمهورية ، فخر صريعا فى بهو القصر بعد مقاومة شخصية تحدثت عنها صحف العالم ·· » (٨١)·

❁ الاحالة والمقارنة :

لقد اعتمد لويس عوض ـ فى تناوله النقدى التفسيرى ـ على آلية الاحالة والمقارنة فى تفسيره للنصوص الشعرية بوجه خاص ،

غير أنه اعتمد على هذه الآلية في كثير من أعماله وخاصة المبكرة ، كما تتضح فى ابداعه الشعرى (٨٢) بشكل مكثف ، وفى هذا الاجراء التفسيرى يحيل القارىء الى أرضية ثقافية سواء أكانت ابداعية أم فكرية شاركت في تكوين النص ، أو يحتمل أن يكون النص قد قام عليها ، أو أن النص مبنى على نص آخر ، وهذه الآلية تسمى فى الاتجاهات النقدية المعاصرة بـ « التناص » .

وتقوم الاحالة والمقارنة على ثقافة عميقة يتمتع بها الناقد ، ولويس عوض يتمتع بهذا الجانب الكبير من الثقافة ، تلك التى تتخطى حدود الثقافة الاقليمية الى حيز الثقافة الانســـانية ، وقد اعتمد هذه الآلية لأنها تعبر عن رؤيته العـــامة لوحدة الثقـــافة الانســـانية .

فعندما يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة « الملك العجيب ابن الخصيب » :

« لم آخذ الملك بحد السيف بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين (ان كان الزنا
لم يتخلل فى جذورنا)
لكننى أشبهه فى صورة أبدعها وسامة
وسامه . . كان عشيق الملكة » (٨٣) .

يعلق لويس عوض على هذا المقطع بقوله :

« وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه الحقيقى ، الا اذا قرأت افلاطون كثيرا ، فهذا الجد الذى يتحدث عنه صلاح عبد الصبور ليس الا الله الذى أورث بسطة الأرض . وهذه الملكة التى يتحدث

عنها صلاح عبد الصبور ليست الا « الهيولى » أو « الطبيعة » أو « عذراء الكون » ، أو «اليزفاموندى» كما كان القدماء يسمونها ، ورسام الفلك الذى يتحدث عنه صلاح عبد الصبور ليس الا « الخالق الأوســط » أو « الديمى أورجوس » الذى طالما طالمــا تحــدث عنه اليــونان ولا ســيما افلاطــون » (٨٤) .

يفسر لويس عوض ما يطرحه النص من معنى ، يســعى الى استخلاصه عن طريق تفهمه « وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه الحقيقى » ، مستخدما الاحالة فى اجرائه حتى يجعل القارىء على المستوى الكامل لاستيعاب النص ، فهو ـ (القارىء) ـ لا يفهم ما يذهب اليه صلاح عبد الصبور من معنى الا اذا قرأ فى أفلاطون كثيرا ، حتى تستقيم علاقة التلقى ، ثم يفسر الناقد المقصود بالجد السابع والعشرين بأنه الله الذى أورث بسطة الأرض ، والمقصود بالملاكة التى كان الجد يعشقها ليست الا « الهيولى » أو « الطبيعة » وهذه قضايا فلسفية تحدث عنها اليونانيون ، ولا سيما أفلاطون ، الذى أحال القارىء اليه .

وعندما يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة « أنشــودة المطــر » :

كان اقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب فى المطر ..
وكركر الأطفال فى عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
انشــودة المطر ..

دطــــر ..
مطــــر ..
مطــــر ..

يفسر لويس المقطع الســـابق مســـتخدما آلية الاحالة ، حيث يحيل قارئه الى « بيتهوفن » ، فلا يمكن الاستمتاع بهذا التوزيع المكانى للمقطع الســـــابق وجمالية الموسيقى من خلال المفردات ، الا بتتبع حركة الموسيقى فى سوناتا من سوناتات « بيتهوفن » ، حيث يقول :

« ليس هناك من سبيل لوصف هذه الحـــــركة الموسيقية فى هذا النشـــــيد الا بان تتبع حركة الموســـــيقى فى ســـــوناتا من ســـــوناتات « بيتهوفن » (٨٥) .

ويقول محمد ابراهيم أبو سنة فى قصـــــيدته « امرأة اسمها الســـــعادة » :

« هى امراة من عبير القرنفل والنار
تختار عشاقها من حيارى المساء
الذين يجولون عبر الفصول
فلا يأبهون بغير النجـــوم
ولا يأنسون لغير الرحيل
ولا يملكون ســـوى الذاكرة
هى امراة لا تطيق الاقامة
وتكره من يرفضون الحوار مع النار
من يؤثرون السلامة » .

يقول لويس عوض فى تفسيره لهذا المقطع :

« هذه المرأة او الحـــورية او الجنية تذكرنا بالسيدة الجميلة التى لا تعرف الرحمة فى شعر جون كيتس وهى تستدرج الفرســان الى كهفهم وهى تستدرج الفرســان الى كهفهم وتاسرهم فى قبوها ، دعته ليعبر اليها البرارى وزمهرير الشتاء « حيث الممرات ضيقة والتراب والدموع » حتى يصل الى جنتها الموقدة برمضاء الحب ٠٠ » (٨٦) ٠

يستند الناقد فى تفسيره للنص الشعرى على ثقافته الشاملة ، هذه الثقافة تكشفها بوضوح آليه الاحالة والمقارنة ، فهو يرى أن المرأة التى أعلتها الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة تذكره بالسيدة الجميلة التى لا تعرف الرحمة فى شعر جون كيتس ، فهو يحيل القارىء الى مطالعة شعر كيتس ليقف على وجه المقارنة ٠

ويقارن بين قصيدة « الظلام » لإيليا أبى ماضى ، وقصيدة الخيام فى ترجمة فتزجرالد الانجليزية حتى يقف القارىء على وجه التاثير والتاثر بقوله : « وقد توخيت أن أترجم فتزجرالد ترجمة حرفية ، فالعبرة هنا بما قاله فتزجرالد وليست بما قاله الخيام لأن فتزجرالد هو المصـــدر الذى استقى منـــه أبو ماضى فــكرته وشـــعوره » (٨٧) ٠

ويقارن فى تفسيره للقصيدة ذاتها بين تعبير ايليا أبى ماضى « لى ذات » وتعبير الفيلسوف الفرنسى ديكارت ، عندما أدرك ذاته أو وجوده عن طريق الفكر حيث قال : « أنا أفكر فأنا موجود » ، وهنا يكشف للقارىء عن منبع التاثير والتاثر ٠

وحين يقول عفيفي مطر في احدى قصائده بعد هزيمة ١٩٦٧ :

« أتهم الظلمة والأضواء
والصحف القبية الأجيرة
والكتب التي تولد في المخادع القريبة
والأعين الشـــاخصة الرمداء
اذ ترقب النملة في السماء
لكنها لا تنظر الأرض التي تحفل بالجريمة
أتهم الساعة اذ تدور
والشمس لم تطلع على سقوفنا
والأرض ما تزال واقفة
أتهم القضاة والقاعة اذ تغص بالشهود
أتهم البيـــارق المرفوعة
والســـيف والجنـــود
أتهم البرىء والمحسن والمسيء
أتهـــم الاشـــاعة
والشارع الذى يغص باللذائذ الممكنة والممنوعة
من قبل ان أقفز فى فوهة البركان
أتهـــم الانســـــان
لأنه منسحق ممتلىء بالشحم
ممتلىء بالضـــحك الجبـــان
ممتلىء من كتاب التبريز والكهانة
بالرعـــب والخيـــانة
« من قبل ان اموت
أتهـــم الســـكوت
أتهـــم الســـكوت
أتهم الســـكوت »

يعلق لويس عوض بقوله :

« قد تجاوز ذلك الى رفض الحياة الانسانية جملة ، بل وربما الى رفض الوجود جملة بكل ما فيه من خير وشر ، كانما الخليقة قد صاغتها يد شيطان رجيم . انه الحطيئة يهجو الكون كله وهو ما كان كارلايل يسميه : « النفى الأبدى » بمعنى الانكار الأبدى .. ان عفيفى مطر كـــان مطالبا ان يتلمس مثل ماثيو ارنولد عالم الصفاء بالعـــودة الى من حوله . تلك العودة التى كان يبشر بها جوتة وعامة الحلوليين بين الأحيـــاء ولا يتنبأ بها للأموات وحدهم » (٨٨) .

لقد قارن الناقد فى تفسيره للنص بين موقف الشاعر عفيفى مطر ، حيث يرى أنه تجاوز رفض كلب الحياة ، وتجاوز مرحلة الانطواء والاغتراب ، الى مرحلة رفض الحياة الانسانية جملة ، ورفض الوجود جملة ، وبين موقف الشاعر العربى الحطيئة فى رفضـــه للحياة « انه الحطيئة يهجو الكون كله » . الحطيئة فى الحقيقة عكس ذلك لأنه مقبل على الحياة على الرغم من هجوها ، وهجوها كان له غـــرض .

كما انه فى تناوله بالتفسيرلعنوان ديوان أحمد عبد المعطى حجازى « كائنات مملكة الليل » حيث فسره بالعالم السفلى ، مملكة الموت والأشباح والأمانى الخائبة ، ويقارن بينه وبين مرحلة أورفيوس فى الأساطير اليونانية الذى كان ينزل نصف العالم الى دار الموت فى العالم السفلى ليصعد الى عالم النور نصف العالم ، فيقول : « أحمد حجازى مثل أورفيوس الذى كان عند القدماء ينزل نصف العالم الى دار الموتى فى العالم السفلى ، ليصعد الى عالم النور نصف

العـــام ، يتجول بنا بين أشـــباح الأبطـــال المقيمين في مملكة المـوت » (٨٩) ٠

*** الرؤيــة التاريخيـــة :**

يسعى لويس عوض من خلال رؤيته التاريخية الى اضاءة المعنى الذى يسعى الى استخلاصه من القصـــيدة ، ثم يطابقه بمقابله الموضوعى ، ورؤيته التاريخية التى يستند اليها فى تفسير النص ، تكون لغوية او اجتماعية أو سياسية أو أسطورية أو فولكلورية ٠ وفي هذه الآلية يحاول ان يخرج بالمعنى من « حدوده النصية الى موقعه التاريخى » (٩٠) ٠

فحين يتناول قصيدة « اتبعينى » ديوان أساطير للشاعر بدر شاكر السياب ، التى يقول أحد مقاطعها :

« اتبعينى : ها هى الشطئان يعلوها ذهول
ناصل الألوان ، كالطعم القديم
عادت الذكرى به ـ ساج كأشباح نجوم
نسى الصبح سناها والأفول
فى سهاد ناعس بين جفون !
فى وجوم الشاطىء الخالى ، كعينيك ، انتظار
وظلال تصبغ الريح ٠٠ وليل ونهار
صحفة زرقاء تجلو ، فى برود
وابتسام غامض ، ظل الزمان
للفراغ المتعب البالى على الشط الوحيد
اتبعينى ٠٠ فى غدياتى سوانا عاشقان
فى غد ، حتى وان لم تتبعينى » (٩١) ٠

يعلق لويس عوض على هذه القصيدة مؤكدا أن السياب في عام ١٩٤٨ قد أخذ يتحول إلى التخفف من تقليد البلاغة العربية القديمة التي كان وجدانه الرومانسي حبيسا في اطارها ولا يستطيع أن ينطلق من اطارها الحديدي (٩٢) .

ويربط الناقد — في تفسيره للشعر العربي — بين ما أصابه من تحول في معانيه من ناحية ، والأحداث التاريخية والسياسية من ناحية أخرى ، حيث ضاق الشعراء بأدب الاستقرار الكلاسيكي ، ثم رومانسية المهجر وأبللو « لم يكن غريبا اذن أن يحس شباب الحرب العالمية الثانية بأن رومانسية المهجر وأبوللو كانت رومانسية الهروب الفردي ، ورومانسية البحث عن الخلاص الفردي ، فان كان فيها قلق أو شقاء أو عذاب فهي من الوجدان الفردي ولا صلة لها بتاتا بما كان يجري ويدور من صراعات في تلك الملحمة الكبرى التي مزقت الناس شريعا وأحزابا » (٩٣) .

ويربط بين أدب جبران وايليا أبي ماضي ، وبين النتاج الأدبي الذي تمخض بين الحربين العالميتين ، فيقول : « فأدب جبران وايليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة ليس شيئا معزولا عن غيره من الآثار الأدبية التي ظهرت بيننا في فترة ما بين الحربين ، بل هو جزء لا يتجزأ من حركة ثورة عامة في الشعر العربي تمخضت عنها أوضاع الحياة ومقوماتها بعد الحرب العالمية الأولى ويبلغ مدها مداه حين تأزمت الأزمة العالمية نحو عام ١٩٣٠ وما بعدها من سنوات »(٩٤) .

وهكذا يفسر لويس عوض الآثار الأدبية والمعاني الشعرية — على وجه الخصوص — بالشروط التاريخية التي ظهرت فيها سواء أكانت لغوية أم اجتماعية أم سياسية أم أسطورية أم فولكلورية .

ومن هذا يتضح أن لويس عوض — في تناوله للشعر — يقف عند المعنى الذي تطرحه القصيدة ، دون أن يتوغل في الجوانب

الفنية التي ينهض الشعر أساسا عليها ، فلم يتناول التكنيك الفني في قصيدة ما ، كالصورة الشعرية ، أو الايقاع ، أو ظاهرة لغوية في القصيدة ، بل جعل جل اهتمامه استخلاص المعنى ، مستخدما — في اجرائه النقدي — الطريقة الشارحة أو الطريقة التعليمية .

والتفسير في العملية النقدية يعد مرحلة من مراحل النقد الحقيقي ، تتبعهـا مراحل أخـرى مثل التحـليل والتقييم والتوجيه (٩٥) ، وتعد هذه المراحل — التي طرحها مندور للنقد — في تصور الدراسة — بمثابة أضلاع التربيع ، فلا يصح الأخذ ببعضها وترك بعضها الآخر ، والا يعد هذا قصورا في العملية النقدية ، وبخاصة في تناول الشعر ، و « الطريقة التي يقترب بها الناقد من موضوعه ممثلا في العمل الأدبي ، ليست سوى اختبار تطبيقي لوعيه النظري بقيمة الأدب كنشاط انساني ابداعي ، ووسائل هذا النشاط وغاياته » (٩٦) .

✻ الأحكام النقدية بين الذاتية والموضوعية :

في تصورنا أن المفكر أو المبدع أو الناقد ، يتخلى عن آرائه وأفكاره التي يؤمن بها تجاه القضايا الفكرية أو الابداعية أو النقدية في فترة ما من حياته ، لأن آراءه وأفكاره أصبحت لا تتلاءم مع مفاهيم وقيم واقعه الجديد ، وربما قد كشف الواقع الجديد خطأها وزيفها ، فالأفكار والآراء تتأثر تأثرا مباشرا بالخبرات الحياتية والانسانية — التي يكتسبها الانسان — ومتطلبات الواقع ، ولو أن الانسان تشبث بآرائه الخاطئة لانعزل عن ركب الحياة في أسمى مفاهيمهـا .

وعلى المفكر أو المبدع أو الناقد أن يتمسك بآرائه ، اذا رأى أنها تناسب قيم عصره ، وأن واقعه يؤكد صحتها وصـلاحيتها ، فتلقى هذه الآراء قبولا قائما على الاقناع والموضوعية .

ولويس عوض يصرح – بعدما يقرب من نصف قرن تقريبا – بصحة آرائه النقدية والفكرية التي طرحها من خلال مقدمة ديوانه « بلوتولاند » وخاصة أن الأيام قد كشفت عن صحتها على حد قوله : « وكثيرا ما يسألني السائلون : ترى هل عدلت موقفك من قضية الشعر والنقد بعد خمسين عاما من مشاهدة التجربة على الطبيعة ؟ وكنت أجيب في شيء من الحسرة ، كلا ، بل لقد أثبتت الأيام صحة آرائي » (٩٧) ٠

قدم لويس عوض – من خلال نتاجه النقدي ، وخاصة في مقدمة ديوانه – عديدا من القضايا الشعرية والنقدية التي تتطلب التوقف معها لمناقشتها ودراستها ، منها قضية الأحكام النقدية ، حيث أخذت هذه الأحكام شكل التعميم أحيانا ، وأحيانا قامت على التصور الشخصي والرؤية الذاتية، فافتقدت الموضوعية ، بالاضافة الى عدم التأني في اصدار هذه الأحكام ، مما جعله يقع في التناقض والتخبط أحيانا ، خاصة في العلاقة بين النظرية والتطبيق ، أو بين الدعوة والممارسة ٠

أطلق لويس عوض أحكاما نقدية ، قامت على الذاتية والمزاج الشخصي ، وعدم التأني في اصدارها ، فأوقع نفسه في التناقض أحيانا ، خاصة في تلك الفترة التي بدأ فيها الشعر الجديد يطل بوجهه على الساحة الشعرية ٠

ففي تناوله النقدي للشاعر صلاح عبد الصبور أشار الى أنه أثبت أن الشعر الجديد قد شيد ، واكتملت ملامحه – ولا جدال في هذا – من خلال ديوانه « أحلام الفارس القديم » ، فيقول لويس عـوض :

« بعد ديوانه الأول « الناس في بلادي » وبعد » ديوانه الثاني « أقول لكم » :

« أثبت صـــلاح عبد الصـــبور من ديوانـه الثـــالث أحلام الفـارس القـديم نهائيـا وبما لا يدع مجالا للشك أنه دخل مرحلة النضوج ، وأثبت صلاح عبد الصبور نهائيا وبما لا يدع مجالا للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن أنقاض ذلك المعبد الأثيل الذي انهار بموت شوقي قد أزيلت ، وارتفع مكانها البناء الجديد ، وهو بنـــاء لم يبلغ بعد فخامة المعبد القديم . ولكن الأساس يوصي بأن ما سيكون شيء ستفاخر به الأقدمين . وما على صلاح عبد الصبور إلا أن يتم هيكله على هذا القرار لتقسم في يده لواء الشعر العربي ، ولتنصبه عميدا لشعراء العربية الفصحى في كل الأمصار » (٩٨) .

من خلال ما تقدم ذكره ، يعترف لويس عوض بأن حركة الشعر الجديد قد أتت أكلها ، وتشكلت ملامحها ، مستدلا في ذلك بانجاز صلاح عبد الصبور الشعري ، وما حققه في ديوانيه : « الناس في بلادي » و « أقول لكم » ثم ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » ، وقد استعمل الناقد ـ على ما يؤكد اقامة صرح عمود الشعر الجديد ـ تعبيرات تقطع الشك ، وتدل على الجزم واليقين مثل قوله :

« نهائيا » ، « بما لا يدع مجالا للشـــك » ، « أثبت » ، « قد أقيم » .

أن الحكم النقدى على حركة شعرية جديدة لا يمكن أن يستند الناقد فيه ـ كى يثبت أن صرح هذه الحركة قد أقيم ـ على انجاز شاعر واحد مثل صلاح عبد الصبور ـ دون النظر الى انجاز أقرانه من شعراء مصر والوطن العربى ، الذين يكملون معه الدائرة ، أمثال : أحمد حجازى ، وعبد الوهاب البياتى ، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وأدونيس ، ونزار قبانى ، وغيرهم ـ ليجزم بالحكم القاطع ، وعدم قبول الجدال والمناقشة فى مصير حركة شعرية تهدف الى المستقبل ، كما أن الآراء النقدية ـ فى محصلتها النهائية ـ نسبية وليست مطلقة ، فلا يستطيع أحد أن يجزم بالقطع .

« محمد التهامى رجل مستقر ، وشعره أشبه بشعر « طاهر أبو فاشا » فى رومانسيته ، أما « فاروق جويدة » فهو من المدرسة الجديدة المسرفة فى الغموض ، كنوع من الهروب فى مواجهة الواقع » (٩٩) .

الناقد لابد له ـ عندما يطلق حكما نقديا ـ أن يستعمل مصطلحات تنطلق أساسا من جوهر العمل الفنى حتى يكشف للقارىء أسرار الفن وبحريه ، ولكن استعمال التعميم والموازنة بين الشعراء الجاد قد تخلى عنه النقد فى حياتنا المعاصرة .

فلويس عوض قد سئل عن شعر محمد التهامى : فما معنى أنه رجل مستقر ؟ ما الذى قدمه للقارىء فى اجابته ؟ هل المقارنة ملمح نقدى تفرضه الاتجاهات النقدية المعاصرة ؟ ما الذى استفاده القارىء فى قوله : « شعره أشبه بشعر طاهر أبو فاشا ؟ ربما لم يقرأ القارىء شعر طاهر أبو فاشا مثلا ..

أما قوله : فاروق جويدة من المدرسة الجديدة ، ليس صحيحا ، لأن فاروق جويدة لم ينتم الى المدرسة الجديدة ، التى خرجت على

التقنيات الفنية التقليدية من وزن واحد وقافية موحدة ، واتساق لغوية مألوفة ، لكن تجربة فاروق جويدة تجربة تقليدية من حيث شـــكلها ومضمونها ، فهو يحرص في معظم انتاجه على النسق الخليلي من حيث الوزن والقافية ، وان بدت بعض قصائده ــ في شكل كتابتها ــ مغايرة لشكل البيت التقليدى ، الا أن العين الناقدة لن تجد صعوبة بالغة في ادراك أن هذه القصيدة خليلية (١٠٠) .

لقد وصف لويس عوض المدرسة الجديدة بالاسراف والغموض ، غير أن هذا الغموض لم يكن مقصودا لذاته ، فهو نتاج التجربة معقدة وعميقة ، ويشير محمد النويهي الى سبب الغموض الذي يكتنف الشعر الجديد ، فيقول :

« ان الشـــعر الجديد كثيرا ما يبدو غامضا معقدا ،لأنه يتطلب من قارئه تعمقا في التفكير ، وارهافا في الحســـاسية ، وجهدا في المتابعة والتفاهم والتعاطف ، لم يكن يستدعيها الشـــعر القديم الى هذه الدرجة .. وسبب ذلك ان الشعر الجديد يحاول ان يغوص وراء معان وتجـــارب نفسانية عميقة باطنة لم يكن يحاولها الشعراء القدامى ، بل لم يكونوا يعلمون وجودها ، وانه يحاول بلغته الموسيقية ان يتعدى الحـــدود التي تقف دونها اللغة المنثورة ، وان يرتاد ما يتجاوزها من عوالم نتجت هذه المحاولة مما اكتسبه الشعراء الجدد من مزيد من الحساسية وادراك مكونات الشخصية والقدرة على الاستبطان ، لا عجب أن يبدو شعرهم عند القراءة الأولى غامضا معقدا عسير الفهم أو مســتحيلا . ومن هنا ينشــأ الخطر أن

يعتقد المتقدون ان الغموض والتعقيد صفة تتعمد تعمدا ٠٠ » (١٠١) ٠

والدراسة ترتضى ما يذهب اليه ادونيس حين يرى أن « الشعر الجديد هو : بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة فى عبثيتها وخللها، انه كشف عن التشققات فى الكينونة المعاصرة » (١٠٢) ٠

وقد اعتاد القارئ العربى أن يصف ما يغاير المألوف الذى يصف له الواقع ــ ولذا كان الشعر خارج الواقع ــ بالغموض ، لأن الانسان بطابعه عدو ما يجهل ، فالجديد يدخل فى صراع مع ما هو واقع ليحتل لنفسه مكانة ، ليس من الضرورى لكى نستمتع بالشعر أن ندرك معناه ادراكا شاملا ، بل لعل مثل هذا الادراك يفقدنا هذه المتعة ، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ٠ ولذلك هو قوام الشعر ، الا أن الغموض يفقد هذه الخاصية ، حين يتحول الى أحاج وتعميات » (١٠٣) ٠

وتجربة فاروق جويدة الشعرية ــ التى يرى الناقد أنها غامضة ــ تجربة غنائية مسطحة ، لا تحتاج من القارئ العادى أدنى مجهود او مشقة فى التعامل معها ٠

ويعترف الناقد نفسه ــ فى موضع آخر ــ بما ذهب اليه الباحث ــ آنفا ــ حيث يقرر أن « فاروق جويدة هو صيغة غير شرعية من نزار قبانى ، ولكنه شعبى جدا ، ومقنع لعدد ضخم من الشباب فى بدايات العمر » (١٠٤) ٠

بالتأمل القليل فى كلام الناقد يكمن أن ندرك التناقض ، فكيف يكون فاروق جويدة غامضا ؟ وفى الوقت نفسه يكون شعبيا ومقنعا لعدد كبير من الشباب فى بدايات العمر ؟ والشباب فى بدايات العمر ينحاز الى الغنائية والبساطة ، والغموض ضد الاقناع والكثرة ٠

وأما تقييمه للساحة الشعرية بعد جيل صلاح عبد الصبور يقوم — أساسا — على الذاتية التي لا تلتزم التأني في اصدار الأحكام ، فتفتقد الصواب ، فحين يرى أن الشعر سواء أكان في مصر أم في سائر أنحاء العالم العربي يمر في حالة انحسار بعد جيل عبد الصبور في مصر ، والبياتي في العراق ، وأدونيس في لبنان ، ونزار قباني في سوريا ، هناك نوع من العقم الشعري ، بايعت عبد الصبور امارة الشعر في مصر بالمقارنة مع المدرسة التقليدية التي تدهورت بعد محمود حسن اسماعيل . عبد الصبور وزملاؤه استطاعوا أن يملأوا الساحة التي خلت بوفاة ناجي ومحمود حسن اسماعيل (١٠٥) .

بالنظر الى تاريخ الحكم النقدي — سالف الذكر — على الساحة الشعرية العربية (١٩٨٦/١٠/٢٤) يتضح لنا أن الناقد يطلق أحكاما عامة لم يلتزم فيها الدقة حيث يرى أن الشعر في كافة أنحاء الوطن العربي يمر بحالة انحسار بعد جيل الرواد ، على أى أساس أقام الناقد حكمه ؟ وهل خلت الساحة الشعرية العربية من شعراء سوى هؤلاء الرواد الذين ذكرهم ؟ لقد شهدت تلك الفترة ظهور أسماء عربية أثرت الحركة الشعرية ، أمثال : محمود درويش ، وسميح القاسم في فلسطين ، وسعدى يوسف ، وحميد سعيد في العراق ، وشوقي بزيع ، ومحمد علي شمس الدين في لبنان ، ومحمد بنيس في المغرب ، وعفيفي مطر وأمل دنقل في مصر ، وفي تلك الفترة — أيضا — تنوعت الاتجاهات الشعرية ، وأقبل الشعراء على التجريب والمغامرة ، واصدارات تلك الفترة تؤكد ما ذهبت الدراسة اليـه .

والحكم النقدي — السالف الذكر — يقيمه على الحركة الشعرية في مصر ، حيث يرى أن الساحة الشعرية في مصر اصبحت خالية

من الابداع بعد موت صلاح عبد الصبور وأمل دنقل ، فيقول : « حدث تراجع فى الشعر بعد وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ، خلت ساحة الابداع الشعرى بحيث لم يبق لدينا من كبار الشعراء سوى أحمد عبد المعطى حجازى ومحمد ابراهيم أبو سنة ، بالاضافة الى بعض الشعراء الآخرين مثل : نصار عبد الله ، وعفيفى مطر ، أصبحنا الآن لا نسمع شعرا الا من هذا النوع التقليدى ، واختفى الشعر الجديد » (١٠٦) .

ان حكمه على الساحة الشعرية بعد موت صلاح عبد الصبور فيه تجاوز ، وجائر ، لأن هذا النفى ـ الذى يراه الناقد ـ يدل على عدم اعترافه بشعراء كبار موجودين فى الساحة الشعرية المصرية ، والواقع الأدبى ، ودواوين الشـــــعراء الكثيرة ، والكتابات النقدية الأخرى ، تثبت عكس ما يقول . ومما يؤكد ما تذهب اليه الدراسة أنه لم يلتفت الى أسماء شعراء قدمهم هو بنفسه ـ فى الوقت الذى اطلق فيه حكمه النقدى سالف الذكر ـ على صفحات جريدة الأهرام ، أمثال : بدر توفيق ، ومحمد مهران السيد ، وفاروق شوشة ، ومالك عبد العزيز . ان الناقد تأخذه العجلة فى اصدار أحكامه النقدية أحيانا ، فتصاب أحكامه بالتعميم وفقدان الصواب .

لم يتابع لويس عوض الساحة الشعرية المصرية متابعة الناقد، بل احتجب فترة طويلة عن المتابعة النقدية ، حيث لم يكتب عن شاعر واحد منذ منتصف السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات ، فكيف يصدر حكما نقديا صائبا على ساحة شعرية ، يصرح لويس عوض بقوله : « أنا أقرأ للأجيال الجديدة كلما وجدت سبيلا لذلك ، وأحاول أن أتابع ما يكتب فى ابداع ومجلة القاهرة وفصول وأدب ونقد والثار ، ولكن المشكلة أن هذه القراءة لا تتم بروح الدراسة ، وبالتالى فأنا لا أجرؤ على الاقتراب من هذه النصوص ناقدا ، لأنى فى حاجة لمزيد من التأمل » (١٠٧) .

يتضح من خلال اعترافه ــ سالف الذكر ــ أنه لم يتابع الحركة الشعرية بعد موت صلاح عبد الصبور متابعة دقيقة ــ على حد تعبيره ــ حتى يتعرف على ملامحها الفنية واتجاهاتها ، ويحيط بشعرائها احاطة دقيقة ، تتيح له الحكم الموضوعي الصائب الذي يطرح مبرراته .

هذه الأحكام النقدية التي أوردناها اعتمدت أساسا ــ على ذاتية الناقد ومزاجه الشخصي ، وعدم التأني في اصدارها ، فاتصفت بالتعميم تارة ، وتارة أخرى بالتناقض ، وفي كل الأحوال افتقدت هذه الأحكام الموضوعية . ولعل الناقد يكثر قربا في أحكامه من المنهج التأثري الذي لا يتعاطف معه على حد قوله .

وقد لحظت الدراسة أن لويس عوض ــ في أحكامه النقدية ــ يستعمل صيغا تراثية في اجراءاته النقدية ، خاصة أفعل التفضيل ، فيقول عن صلاح عبد الصبور : « أشعر شعراء العربية » ، « أشعر شعراء زمانه » ، ويقول عن السياب : « أشعر أبناء العالم العربي » ، وتعد هذه الأحكام أحكاما عامة لا تستند على أسس نقدية صحيحة ، والابداع الجديد يحتاج ــ في دراسته ــ الى الاجراء النقدي الذي ينطلق من النص ويعود اليه ، ويتحرك في أفقه ، بوصفه المعني بالدراسة ، ومثل هذه الصيغ لا يتعاطف معها النقد الجديد الذي يقوم تعليلا في أحكامه ، وتبريرا يستند على أسس منهجية .

لويس عوض وموسيقى الشعر :

قضية موسيقى الشعر من القضايا الفنية والنقدية المهمة التى رافقت الطموح التجديدى فى الشعر العربى الحديث ، حيث تشكل أهم التقنيات الفنية التى ينهض الشعر الجديد عليها ، فأخذ الشاعر الجديد فى تطويرها ونقلها من مرحلة الرضا والقناعة الى مرحلة الحوار والاكتشاف ، وخرج عن النسق « الخليلى » راسما لنفسه نسقا موسيقيا ، يتفق مع نفسه الشعرى الجديد ، وذائقته الجمالية المعاصرة .

ان فكرة التمرد على الأوزان التقليدية التى بوبها « الخليل بن أحمد الفراهيدى » قد بدأت ارهاصاتها منذ وقت بعيد ، الا انها لم تتبلور وتأخذ شكل الظاهرة التى يستطيع الدارس أن ينفذ الى أعماقها ويحللها الا من خلال ابداع حركة الشعر الجديد التى بدأ فى عقد الأربعينيات ، وقد أحدثت هذه الظاهرة نوعا من الاصطدام بالمؤسسات التقليدية المحافظة ، شأنها — فى ذلك — شأن كل الظواهر الجديدة تتعارك كى تحتل لها موقعا وشرعية .

وقد احتلت قضية موسيقى الشـــعر حيزا واضحا فى نتاج لويس عوض النقـــدى ، حيث وقف موقف النفور من العروض التقليدى منذ صباه ، وتحول هذا النفور الى الرفض التام والعداء خلال حياته النقدية ، لأنه يرى أنه ضد الانطلاق والتدفق الشعرى ،

وترجع بذور الثورة على العروض التقليدي عند لويس عوض الى تأثير قراءاته فى زيادة وجبران خليل جبران . يصرح لويس عوض بقـــوله :

« كانت لدى فكرة كافية عن عروض الشـعر العربى ، فقد كان أبى فى تلك الفترة يرشونى بخمســـة قروش عن كل صـــفحة احفظها من (مصرع كليوباترا) وغيرها من مسرحيات شوقى لتقويتى فى اللغة والادب ، وانا على البعد البعيد، كلما ذكرت مرثيتى الرملية فى سعد زغلول عام ١٩٢٨ كيف كانت محررة من القوافى ، وكيف كانت محررة من التشطير ، وكيف كانت مجرد تفعيلات متعاقبة مرسلة تعبر فى تدفق عن عواطفى ووجدانى الوطنى ، احس بأن ما عانيته فى شبابى من ثورة على عروض الخليـــل بن احمد كانت جذوره ضـارية فى صـباى الباكر ، حين بدات تجاربى فى الشعر المرسل فى سن الثالثة عشرة دون أن أعرف شيئا عن نظرية الشعر المرسل ، والأرجح أنى قد تعلمت ذلك بتأثير قراءتى لى او لجبران أو لبعض نماذج الشعر المنثور الذى كان شائعا فى تلك الأيام .. » (١٠٨) .

ويؤكد لويس عوض رفضه للقواعد النظرية الصارمة التى تحد من الانطلاق ، أو تمثل عائقا للحرية والفطرة ، لأن الخلق والابداع عنده مقرونان دائما بالفطرة ، تلك الفطرة التى تنشأ فى روضة أرقى ما فى التراث ، والعروض بسيمترية تفاعلية ضد حركية لويس عوض التى تكونت منذ شبابه ، فهو يصرح :

« كنت اقرأ كتب العروض وامقتها ، ولكن حبي للشعر جعل في صدري ميزانا للشعر ، وجعل في اذني شوكة رنانة ، لأني كنت اكره القواعد النظرية في كل لغة ، فقد وجدتني اتجنب محاضرات طه ابراهيم (الذي كان يدرسه النحو) ، ووجدتني انحاز في سن مبكرة جدا الى قول سلامة موسى المأثور :

« للأديب ان يكتب ، وعلى النحاة ان يجمعوا » ، وقرنت الخلق والابداع دائما بالفطرة ، ولا سيما الفطرة التي يثقفها طول معاشرة أرقى ما في التراث ، فليس كل تراث راقيا ، لقد ولد هوميروس قبل ميلاد ديونيزيوس ثراكس بنحو سبعمائة عام ، وامرؤ القيس سبق سيبويه بمئات السنين .. » (١٠٩) .

الموسيقى تتطور كما يتطور الشعر نفسه ، لأنها من عناصره الفنية ، ولأن الشعر والحياة لا يخضعان للثبات والتوقف ، فان الموسيقى هي الأخرى لا تخضع للثبات والتوقف ، و « الزعم القائل بأن الأذن العربية والحس الموسيقى ثابتان على مر العصور منذ امرىء القيس الى الآن ، انما هو زعم في حاجة الى نظر » (١١٠) .

ولويس عوض يرى أن الشكل الموسيقى التقليدي المتمثل في العروض الخليلي مضلل للصدق الفني ، لأنه يجعل الشعراء يحسون شيئا ويقولون شيئا آخر . يقول لويس عوض : « كنت أحس من اعماقي بأن طغيان القالب الكلاسيكي المتمثل في عروض الخليل بن أحمد لا يمثل تلقائية الشعراء في بلادنا ، ويجعلهم يحسون شيئا ويقولون شيئا آخر ، فحاولت الاستفادة من تجربة الشعر

الأوربي القائم على وحدة القصـــيدة ، وعلى الموسيقى الهارمونية المركبـــة » (١١١) ·

ترتضي الدراسة ما ذهب اليه لويس عوض ، لأن التعقيد ضد الانطلاق والتدفق الشعري ، فيلجأ الشاعر الى الحذف من تجربته أو الزيادة · وفي كلا الحالتين يتسلل الزيف الى نفس الشاعر ، الذي يحس شيئا لا يتلاءم مع النسق التقليدي الموجود مسبقا ، فالشاعر لكي يكون صادقا يلزمه أن يوجد لنفسه نسقا من خلال تجربتـــه ·

ويؤكد نزار قباني ما ذهب اليه لويس عوض ، حيث يرى أن الشـــعر – في حد ذاته – حركي ضد القواعد الصـــارمة والأنماط الجاهزة والمكررة ، فيقول :

« ان الانسان هو الذي يصنع قوالبه ، وليست القوالب هي التي تصنع الانســـان ، وليس في في الفن أشـــكال نهـائية او ابدية ، فالاثواب الجاهزة لا تطيقها اجســـاد الموهوبين ، وكل موهوب يختار الثوب الذي يستريح فيه »(١١٢)، ولهذا فان « موسيقى الشـــعر الحديث مغامرة شخصية بين الشـــاعر والعالم ، وبين الشـــاعر واللغـــة » (١١٣) ·

وقد طرح لويس عوض – في مقدمة بلوتولاند – قضية موسيقى الشعر ، حيث ربط بين المعنى – الذي يطرحه النص من ناحية – والموسيقى من ناحية أخرى ، وأشار الى أنه يعرف بحورا عروضية في اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية لا وجود لها في اللغة العربية ، فيقـــول :

« قالوا البحور ستة عشر بحرا ، وانها تستنفد كل ما في الوجود من موسيقى ، فلم يصدق لويس عوض هذا الكلام ، لانه يعرف بحورا في الانجليزية والفرنسية لا وجود لها في العربية ، لذلك جرب ادخال وزن جديد في قصيدتي « ما فعلت الشمس بالشاعر » و « ما فعل القمر بالشاعر » ، وهذا الوزن هو « فاعلن فاعلن ... الخ » ، ولولا ضيق وقته أيام اشتغاله بالبحث العلمي في جامعة كمبريدج لاستولد أوزانا أخرى جديدة منها المنقول عن القريض ، ومنها المبتكر . وهو يدعي انه لا الخليل بن أحمد ولا فقهاء الدنيا بمستطيعين ان يكبلوا النفس الراقصة باوزانهم المتحجرة ، وان في كل لغة من اللغات أوزانا بقدر ما في الوجود من موسيقى . فمن أمكنه ان يسجن دوى عجلات القطار أو قرع الطبول أو السوينج الصاخب أو خرير الجداول أو خوار أو قيانوس الرهيب ، أو صمت الأبدية ، أو عواء الخماسين في تفاعيل لم يسمع بها انس ولا جن ، فقد أتى أمرا عظيما وغفرت له السماء خطاياه .. والأوربيون قد الهموا كيف استعبدهم القدامى فجددوا الحياة بمستحدث الألحان ، ومحنة الشعر العربي على وجه التخصيص نظام القافية الواحدة ، ولويس عوض جرب فقرة يسميها الهرمية ، تبدأ بمستفعلن واحدة ثم تتسع فتصير مستفعلن مستفعلن ، ثم تتسع وتتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة » (١١٤) .

تعتقد الدراسة أن لكل لغة نسقا خاصا ونظاما في تركيبها الصوتي والشكلي والوزني والدلالي ، يختلف من لغة الى أخرى ، فالبحور التي يعرفها لويس عوض في اللغة الانجليزية والفرنسية لا تتناسب مع اللغة العربية ، ولا يمكن أن تتفاعل معها لاختلاف الانساق والأنظمة • وقد وقع لويس عوض في خطأ واضح حين أعلن أنه ابتكر بحرا جديدا من خلال تأثره بالانجليزية والفرنسية ، وهو البحر الذي كتب عليه قصيدته « ما فعلت الشمس بالشـــاعر » و « ما فعل القمر بالشـــاعر » وتفعيلته « فاعلن » ألم يدر أن « فاعلن /٥//٥ » هي تفعيلة بحر المتدارك ، البحر الذي تداركه الأخفش على أستاذه الخليل بن أحمد الفراهيـــدي ، وهو البحر السادس عشر في بحور الشعر العربي •

وحين يرى لويس عوض أنه « لا الخليل بن أحمد ولا فقهاء الدنيا بمستطيعين أن يكبلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتحجرة ، وأن في كل لغة من اللغات أوزانا بقدر ما في الوجود من موسيقى » رؤية — في تصور الدراسة — صحيحة، لأن الموسيقى وثيقة الصلة بالمعنى وحالات المبدع وخبراته الانسانية ، فهو الذي يقرر موسيقاه ، وفي هذا الصدد يشير عبد القادر القط بقوله : « ان الشعر ، أي شعر ، سواء أكان عربيا أم غير عربي ، لا يمكن أن تحده موسيقى بعينها ولا عروض بعينه ، وللشاعر الموهوب أن يجدد في العروض كيفما شاء ، مادام يبتكر موسيقى يطرب لها السامع » (١١٥) ج ...

ومن وجهة نظر الدراسة ، ليس شرطا أن يقوم الشاعر بدور المطرب في شعره ، لأن الموسيقى شرطها أن تقوم بدورها الفني في بناء القصيدة من الوجهة الجمالية ، فتعمل على تنامي القصيدة حتى تتشكل تجربة الشاعر الانسانية ، أما الطرب الذي ينشده السامع يمكن أن يفتش عنه خارج الشعر ، كما أن موسيقى الشعر الجديد تخلصت من الاصطخاب الذي كان سائدا في الوزن التقليدي » •

« فالبحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة ، شديدة الجهر ، عنيفة الوقع على طبلة الأذن ، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب ، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ، ولم تعد آذاننا تتحملها ، وأصبحنا نراها شيئا بدائيا لا يعجب الا ذوى الأذواق الفجة التي لم تنضج ، وصرنا نميل الى ايقاع أخف وقعا على الأذن وموسيقية أخف أثرا وأقل بروزا وحدة ، وأحوج الى الذكاء وارهاف السمع لالتقاطها وتتبعها » (١٦٦) .

أما قول لويس عوض : ان « محنة الشعر العربي على وجه التخصيص نظام القافية الواحدة ، فانه يكشف عن ايمانه بالحركة الابداعية ، والتلقائية ، والتدفق الذي تحده القافية ، وتقف في وجهه كعامل صارم يقيد الانطلاق ، فالسيمترية والزخرفة الشكلية يتأبى الشعر الحقيقي أن يتخذها مادة لبنائه ، ويصرح محمد النويهي بقوله : ان شعرنا الجديد ان تمرد وثار على تلك الحزلقة الصناعية لم يكن يبغى مجرد السهولة ، ولا يهدف الى الفوضى ، بل لقد استبدل بتلك القيود الشكلية المفروضة عليه من الخارج قيودا أخرى من الموسيقى الداخلية والوحدة العضوية ربما تكون أقسى امتحانا لقدرة الفنـــان » (١٦٧) .

لقد قام الخليل بن أحمد الفراهيدي بعمل استنباطي لبحور الشعر العربي ، ودخل بها مرحلة التقعيد والدراسة العلمية من خلال نصوص عصره والسابقين عليه .

أما بالنســبة لموسيقى الشــعر الجديد فقد اختلفت الرؤية والموقف حوله خاصة بين نازك الملائكة ولويس عوض ، فيما يتعلق بالبحور التي تتناسب مع الشعر الجديد والبحور التي لا تناسبه ، وحول امكانية دراسة موسيقى الشعر دراسة تقعيدية ، ففي حين ترى نازك الملائكة بقولها :

« يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي ، يجوز نظمه من البحور الصافية وهي : الكامل ، والرمل ، والهزج ، والرجز ، والمتقارب ، والخبب، ومن البحور الممزوجة وهي : السريع ، والوافر ، واما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها كالطويل، والمديد ، والبسيط ، المنسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحر على الاطلاق لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها ، وانما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها او بعضها .. » (١١٨) .

واذا كانت نازك الملائكة قد طرحت رؤيتها حول صلاحية بعض البحور للشعر الحر وعدم صلاحية بعضها ، فان لويس عوض يرى أن « العروض الجديد لا يزال يتكون كالجنين ، واحسب أنه سيظل يتكون ويتكون جيلا آخر أو أجيالا قبل أن يستقر نهائيا ، وتظهر له ملامح واضحة وقسمات وأوزان يمكن تشخيصها وتبويبها على غرار ما فعله الخليل بن أحمد بالستة عشر بحرا من بحور الشعر العربي ، أو ما فعله ارسطو بقوانين النطق أو الدراما اليونانية » (١١٩) .

ما ذهبت اليه نازك الملائكة ليس في حاجة الى اعتراض لويس عوض ، فهي تعلم أن العروض الجديد في رحلته « الجنينية » ــ آنذاك ــ ولم تستقر ملامحه ، غير أنها كشاعرة ورائدة من رواد حركة الشعر الجديد ، ترى أن الشعر الحر لما فيه من انطلاق وسرعة في ايقاعه وتلاحقه ، وقرب مضمونه من سرعة العصر نفسه تناسبه البحور سريعة الايقاع والصافية في آن مثل : الكامل ، والرمل ،

والهزج ، والخبب ، وتناسبه أيضا البحور الممزوجة مثل : السريع ، والوافر ، ولا تتناسب معه البحور المركبة مثل : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والمنسرح ، لأن تفعيلاتها لا تتصف باللين والسيولة ، والشعر الحر فيه توتر وتدفق وانطلاق وسرعة يحتاج الى تفعيلة وحيدة منتظمة وصافية .

ويرى لويس عوض أن مجهود الخليل بن أحمد الفراهيدى فى العروض العربى يقوم على الاستقراء والاستنباط ، فهو لم يخترع بحورا شعرية ، ولم يبتكر موسيقاها ، فهى كانت موجودة ومكتملة التكوين قبل عصره ، وجهده ينصب فى تبويبها وتدوينها بالنوتة الموسيقية ، يصرح لويس عوض بقوله :

« فالخليل بن احمد لم يخترع بحور الشعر العربى ، ولم يبتكر موسيقاه ، فقد كانت موسيقى الشعر العربى مكتملة التكوين قرونا وقرونا قبل عصره ، وانما فضل الخليل بن احمد هو أنه بوب هذه الاوزان الموسيقية التى وجدها مستقرة فى الشعر العربى ، ودونها بالنوتة الموسيقية بعد ان استخلص خصائصها من تراث العرب فى الشعر . كذلك لم يخترع ارسطو المنطق الصورى ، او ما يسمونه منطق ارسطو ، لأن البشر كانوا قبل ارسطو يفكرون بالمنطق ، ويستخدمون قوانينه تلقائيا ، ويعرفون بالممارسة ان الشئ هو هو ، وان الشئ لا يمكن ان يكون نفسه ونقيضه فى ذات الوقت ، وان الشئ لا يمكن ان يخلو من نفسه ونقيضه . كان البشر قبل ارسطو يمارسون قوانين الفكر الضرورية دون ان

يعرفوا لها اسماء محددة ، حتى جاء ارسطو وحدد لهم هذه الأسماء ، أو على الأصح ساعد على تحديدها وتبويبها ، فارسطو ليس بداية تراث ، ولكنه نهاية تراث وقمته . كذلك لم يخترع ارسطو قوانين الدراما او يبتكرها ، وانما استقراها استقراء ، واستخلصها استخلاصا من آثار المسرح اليوناني ، وامكنه أن يحددها ويبوبها ، أو يساعد على ذلك ، فهو لم يكن أول نقاد اليونان ، وانما كان آخرهم او كان قمتهم ، وبعد القمة يكون الانحدار ، وهذا ما فعله الخليل بن أحمد بعروض الشعر العربي استقرا بحوره وخصائص موسيقاه من التراث العربي العظيم ، ودونها بهذه النوتة الموسيقية الأبجدية التي نسميها مستفعلن فاعلات ، ولعله لم يكن بداية المستقرئين والمبوبين والمدونين ولكن قمتهم العليا ، وهذا ما جعله العلم الفرد في تاريخ موسيقى الشعر العربي ، فهل فعلت نازك الملائكة شيئا من ذلك بموسيقى الشعر الجديد ، طبعا لا .. » (١٢٠) .

ما ذهب اليه لويس عوض آنفا يستند على الصحة ، حيث يقرر حقيقة تاريخية ، وهى أن الخليل بن أحمد هو العلم الفرد فى تاريخ موسيقى الشعر العربى ، على الرغم من أن جهده يقوم على الاستقراء والتبويب والتدوين ، ولكن هذا الجهد لم يكن يسيرا وسهلا ، حيث ان العروض علم شاق وصعب ، ويحتاج – فى دراسته – الى مهارة ويقظة واحساس من طراز خاص . واذا كان هذا دور الخليل فى وجهة نظر لويس عوض ، فهل قامت نازك الملائكة

يمثله تجاه موسيقى الشعر الحر ؟ يؤكد بالنفى ، ويرفض أن تأخذ نازك الملائكة صكوك الجزم وتقرير قوانين الشعر الجديد ، ويرى أن مجهودها مجرد اجتهاد فردى وشخصى فقط :

« والسؤال هو : من ذا الذى يجيز ومن الذى لا يجيز ؟ وهل انتهينا من اقامة عمود الشعر الجديد حتى نستطيع أن نقول : هذا من العمود ، وهذا خارج العمود ؟ اننا لانزال فى أول الطريق واقامة هذه الوصاية قبل أن تكتمل قوانين الشعر الجديد أمر مضحك مهما كان مقام قائله ، بل ان اقامة مثل هذه الوصاية حتى بعد اكتمال قوانين الشعر الجديد وتبلور تقاليده أمر مرفوض . فما نكس العرب قرونا وقرونا وشل ملكة الخلق منهم بعد انهيار بنى العباس فى الشرق وانهيار بنى الأحمر فى الغرب ، الا استسلام الناس القائلين فيهم : هذا يجوز ، وهذا لا يجوز . من أجل هذا وغيره أفضل أن أرى فى كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ليس تكملة لما دونه الخليل بن أحمد ، ولكن مجرد تعبير شخصى عما تحبه نازك فى الشعر ومالا تحبه .. » (١٢١) .

فى تصور الدراسة أن الآراء النقدية نسبية وليست مطلقة ، تتوقف على ذوق ومفاهيم الناقد أو الأديب ، فالجزم والقطع ـ فى تقنيات فنية ـ أمر يبدو مستحيلا ، خاصة اذا كان الفن يسعى الى خلق تقنيات فنية جديدة ، تختلف عما هو سائد ومألوف ، كما أن الابداع الحقيقى يتخطى مقولة : هذا يجوز وهذا لا يجوز .

وينتقل الخـــلاف بين لويس عوض ونازك الملائكة من حيزه الشــكلي حول بحور الشــعر الجديد ، وتناسب بعضها له ، وعدم تناسب بعضها الآخر الى حيز التحليل والنظر في طريقة استخدام التفاعيل ، وظاهرة انتشار بعضها دون البعض الآخر ، مثل انتشار تفعيلة « مفاعلن » مكان مستفعلن في الشعر الجديد ، ولكل من لويس ونازك رؤيته في تشخيص تلك الظاهرة ودراسة اسبابها ، فلويس عوض يؤكد بقوله :

« كان أولى بها أن تسجل الظاهرة التاريخية التسجيل وهي أن احلال مفاعلن مكان مستفعلن بهذه الغزارة في الشعر الجديد انما جاء بتأثير تفعيلة « الأيامب » في الرجز الانجليزي ، وهو عمود الشعر المرسل وأكثر الشعر الغنائي أو عمود مارلو وشكسبير ودريدن .. وعمود شعر بيرون وكيتس وتنيسون ، بل وعمود شعر الأوغسطين الانجليز وعامة شعراء الزوجية ، فرتابة الأيامبوس الأوربية أو « ريتم » الرجز الأوربي قد ترك أثره في موسيقى الشــــعر العــربي ، لكثرة ما يقرأ شـعراؤنا من شـــعر شكسبير وبيرون وشيلي وكيتس وامثالهم وجعلهم يأنســـون الى مفاعلن اللينة أكثر مما يأنسون الى مستفعلن » (١٢٢) .

لقد تناول لويس عوض ظاهرة انتشار الخبن في رجز الشعر العربي (احلال مفاعلن مكان مستفعلن) تناولا ذاتيا ، حيث أطلق مصطلحات ليست علمية ، فلم يقم حكما موضــوعيا على تشــخيص الظاهرة ، وهذا ما أنكرته « نازك الملائكة » لقد أطلق مثلا وصف (لينة) على مفاعلن ووصف (ضخمة) على مستفعلن ، ومثل هذه

المصطلحات أو المسميات تنطلق من تصور ذاتي وذوق شخصي ، وهذه الأحكام النقدية تقترب كثيرا من أحكام نازك الملائكة • ويمكن القول : ان « موسيقى الشعر لا تقوم على تفعيلة واحدة أو تفعيلات معدودة ، لأن كل تفعيلة في القصيدة تتشابك مع غيرها من التفاعل فتشترك جميعها في تكوين موسيقى الشعر » (١٢٣) •

اما من ناحية الظاهرة التاريخية التى سجلها لويس عوض ــ على حد تعبيره ــ وهي احلال مفاعلن مكان مستفعلن وانتشارها بغزارة في الشعر العربي الجديد انما جاء بتأثير تفعيلة « الايامب » في الرجز الانجليزى ، فانه تفسير شخصي لا ينهض على أسس نقدية وغير علمي ، حيث ان لكل لغة ــ في تصور الدراسة ــ نظامها التركيبي والايقاعي والدلالي والعروضي الذي يختلف من لغة الى أخرى ، فاللغة العربية لها طبيعتها وأوزانها التى تختلف اختلافا جذريا عن طبيعة اللغة الانجليزية وأوزانها وعروضها • وتناوله لتلك الظاهرة يدل على عدم خبرته بالمصطلحات العروضية القديمة ، مفاعلن منقولة عن متفعلن ، ومفاعلن ، حدث فيها تغير طارئ لتفعيلة مستفعلن •

هوامش الفصل الثالث :

(١) لويس عوض : مجلة « الحوادث » ، ٢٠ يونيو ١٩٨٦ ، ص ٥٤ .

(٢) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع عزلاء ، ص ٩٦ .

(٣) فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٦ .

(٤) محمود تميم : مجلة « الشعر » ، العدد ٦١ ، يناير ١٩٩٦ ، ص ٤٧ .

(٥) انظر : ربيع محمد عبد العزيز : محمد مندور ونقد الشعر ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، آداب سوهاج ، ص ٩٣ .

(٦) أبو عبد الله بن سلام الجمحي : طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، القاهرة ، مكتبة زيدان العمومية ، د.ت ، ص ١٠٢ .

(٧) انظر : شوقي ضيف : البحث الأدبي ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٦ ، ط ٦ ، ص ٩٠ .

(٨) انظر : السابق ، ص ٩١ ـ ٩٣ .

(٩) انظر محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٢٢ .

(١٠) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص ٣٦ .

(١١) محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٢٣ .

(١٢) انظر : محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٨١ ، ص ١٣٧ .

(١٣) لويس عوض : أدب ونقد ، العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٧٢ .

(١٤) لويس عوض : الثقافة الجديدة ، العدد ٢ ، يونيو ١٩٩٠ ، ص ٦٢ .

(١٥) لويس عوض : فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤ .

(١٦) لويس عوض : المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٥٩ .

(١٧) لويس عوض : المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٥٩ .

(١٨) لويس عوض : فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٦٧ .

(١٩) لمزيد من التوضيح ، راجع :

Ismail Ahmed, The New Criticism, A reassessment, Ph. D. Thesis, Unpublished. Ain Shams University, 1993.

(٢٠) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨٣ .

(٢١) لويس عوض : « المجلة » ، ابريل ١٩٧٠ ، العدد ١٦٠ ، ص ٥٩ ـ ٦٠ .

(٢٢) لويس عوض : مفكرا وناقدا ، ومبدعا ، ص ٢٨ .

(٢٣) انظر : جابر عصفور : لويس عوض : مفكرا وناقدا ومبدعا ، ص ٧٦ وما بعدها .

(٢٤) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨٦ ـ ١٩٧ .

(٢٥) « المجلة » العدد ١٦٠ ، ابريل ١٩٧٠ ، ص ٦٠ .

(٢٦) لويس عوض ، الثقافة الجديدة ، العدد ٣٦ ، يونيو ١٩٩١ ، ص ٥٩ .

(٢٧) جيروم ستولنيتز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ٦٦٧ .

(٢٨) السابق ، ص ٦٦٩ .

(٢٩) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨٥ .

(٣٠) انظر : السابق ، ص ١٩٥ .

(٣١) انظر : شكري محمد عياد : « المجلة » العدد ١٦٠ ، ابريل ١٩٧٠ ، ص ٩ .

(٣٢) محمود أمين العالم ، ابداع ، العدد الخامس ، مايو ١٩٩١ ، ص ١٦ .

(٣٣) نقلا عن : صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، ص ٣٩ .

(٣٤) انظر : محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٤٣ .

(٣٥) السابق ، ص ١٤٦ .

(٣٦) محمود الربيعي : قراءة الشعر ، القاهرة : مكتبة الزهراء ١٩٨٥ ، ص ٦٦٧ .

(٣٧) السابق ، ص ٦٦٦ .

(٣٨) ربيع أحمد عبد العزيز : محمد مندور وتعدد المنهجي ، ص ٤٥ ·
(٣٩) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع عوده ، ص ٦١ ·
(٤٠) محمود أمين العالم ، ابداع ، العدد الخامس ، مايو ١٩٩١ ، ص ٢٦ ·
(٤١) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٢٠٢ ·
(٤٢) الشعر ، السابق ·
(٤٣) لويس عوض : دراسات أدبية ، القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٩ ، ط ١ ، ص ٢٠٦ ·
(٤٤) الأهرام ٨ مايو ١٩٧٠ ·
(٤٥) السابق ·
(٤٦) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٦٨ ـ ١٦٩ ·
(٤٧) السابق ، ص ١٦٤ ·
(٤٨) السابق ، ص ١٦٣ ·
(٤٩) السابق ، ص ٢١٦ ·
(٥٠) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٦١ ـ ٦٢ ·
(٥١) محمود أمين العالم ، ابداع ، مايو ١٩٩١ ، ص ٣٥ ·
(٥٢) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٢٢ ·
(٥٣) السابق ، ص ١٤٠ ·
(٥٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ١٩٥ ـ ١٩٦ ·
(٥٥) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٩٠ ·
(٥٦) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ١٩٧ ـ ١٩٨ ·
(٥٧) لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٦٦ ·
(٥٨) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ١٠٤ ·
(٥٩) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ٤١٣ ـ ٤١٤ ·
(٦٠) لويس عوض ، الثورة والأدب ، ص ١٦١ ـ ١٦٢ ·
(٦١) وليد منير ، فصول ، اكتوبر ١٩٨٦ ، ص ٩٣ ·
(٦٢) عبد القادر القط ، قضايا ومواقف ، ص ٩٦ ·
(٦٣) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية - القاهرة : دار المعارف ١٩٨٣ ، ط ٢ ، ص ٢٤٩ ـ ٢٤٩ ·

(٦٤) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، ص ١١٢ ــ ١١٣ ٠
(٦٥) صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، القاهرة : دار الشروق ١٩٨٦ ، ط ٤ ، ص ١٢ ٠

(٦٦) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، ص ١١٢ ــ ١١٣ ٠
(٦٧) صلاح عبد الصبور ، تذييل مسرحية مسافر ليل ، ص ٣٧ ٠

(٦٨) محمد ابراهيم أبو سنة : الأعمال الكاملة ، ص ٣٦١ ٠
(٦٩) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٥٢ ٠

(٧٠) كمال بشر ، علم اللغة العام ، الأصوات ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ١٣٦ ٠

(٧١) محمد ابراهيم أبو سنة : الأعمال الكاملة ، ص ٢٩٧ ٠
(٧٢) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٥٥ ــ ١٥٦ ٠
(٧٣) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٥٤ ــ ٥٥ ٠

(٧٤) صلاح عبد الصبور : بعد أن يموت الملك ، القاهرة : دار الشروق ١٩٨٣ ، ط ٢ ، ص ٤٧ ــ ٤٨ ٠

(٧٥) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٠٦ ٠
(٧٦) بيان ألقاه جمال عبد الناصر عقب تفجر الحركات الطلابية والهيجان الشعبي بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ وعد فيه بتصحيح مسار السياسة المصرية والقضاء على الفساد ٠

(٧٧) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٤٠ ٠
(٧٨) السابق ٠

(٧٩) مشروع تقدم به روجرز وزير خارجية أمريكي سابق لتسوية الخلاف حول الأراضي المحتلة عام ١٩٦٧ بين مصر وإسرائيل وسوريا وفلسطين ٠

(٨٠) أحمد عبد المعطي حجازي : كائنات مملكة الليل ، بيروت : دار الآداب ١٩٧٩ ، ص ٧١ ــ ٧٢ ٠

(٨١) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١١٣ ٠
(٨٢) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٤٠ ٠

(٨٣) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ٤١٩ ٠
(٨٤) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٠٦ ٠

(٨٥) السابق ، ص ٥٥ ـ ٦٠ .
(٨٦) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٤٧ .
(٨٧) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٦٥ .
(٨٨) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ٢٦٩ .
(٨٩) السابق ، ص ١١٩ .
(٩٠) محمود أمين العالم ، إبداع ، مايو ١٩٩٤ ، ص ٢٢ .
(٩١) لويس عوض ، الثورة والأدب ، ص ٤٣ .
(٩٢) انظر السابق ، ص ٤٣ ـ ٤٤ .
(٩٣) السابق ، ص ٤٩ .
(٩٤) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٥٧ ـ ١٥٨ .
(٩٥) انظر : محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٤٦ .
(٩٦) محمد فتوح أحمد : واقع الشعر العربي ، ص ١٠ .
(٩٧) لويس عوض : تذييل بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٤٧ .
(٩٨) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٩٣ .
(٩٩) جريدة الفيوم سبتمبر ١٩٨٩ .
(١٠٠) راجع قصيدة « الثلاثون بدماء مصر » ، الأعمال الكاملة ، القاهرة مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٨ ، ص ١٤٤ .
(١٠١) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ١٢٧ ـ ١٢٩ .
(١٠٢) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١٦ .
(١٠٣) السابق ، ص ٣٦ .
(١٠٤) مجلة أكتوبر ، العدد ٦٨٦ ، ١٧ ديسمبر ١٩٨٩ ، ص .
(١٠٥) المساء ٢٤/١٠/١٩٨٦ .
(١٠٦) لويس عوض : روز اليوسف ، يونيو ١٩٨٨ ، ص ٥٨ .
(١٠٧) لويس عوض ، الأهرام ، ١٩/١١/١٩٩٩ .
(١٠٨) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٢٢٦ .
(١٠٩) السابق ، ص ٥١٤ .
(١١٠) عبد القادر القط : فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٢ .
(١١١) المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ .

(١١٢) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ، بيروت : المكتب التجاري ١٩٦٤ ، ص ٣٦ .

(١١٣) نزار قباني : قصتي مع الشعر ، بيروت : منشورات نزار قباني ١٩٧٣ ، ص ١٨٠ .

(١١٤) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٣٠ .

(١١٥) عبد القادر القط : لويس عوض ناقداً ومفكراً ومبدعاً ، ص ١٤٤ .

(١١٦) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٩٤ .

(١١٧) السابق : ص ٣٦٢ .

(١١٨) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، منشورات دار الآداب ١٩٦٢ ، ط ١ ، ص ٦٩ .

(١١٩) لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ١٢٤ .

(١٢٠) الأهرام : ١٩٦٣/٦/٧ .

(١٢١) لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ١٢٤ .

(١٢٢) السابق ، ص ١٢٢ .

(١٢٣) على يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٥٩ .

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر :

(١) لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ، (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٦١) .

(٢) ــــــ ، الراهب (مسرحية) ، (القاهرة : شركة الاعلانات الشرقية ، ١٩٦١) .

(٣) ــــــ ، دراسات عربية وغربية ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥) .

(٤) ــــــ ، العنقاء (رواية) ، (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٦٦) .

(٥) ــــــ ، دراسات فى النقد والأدب (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٦) .

(٦) لويس عوض ، الاشتراكية والأدب ومقالات اخرى ، (القاهرة : كتاب الهلال ، عدد ٢٠٦ ، مايو ١٩٦٣) .

(٧) ــــــ ، الثورة والأدب ، (القاهرة : روز اليوسف ، الكتاب الذهبى ، يوليو ، ١٩٧١) .

(٨) ــــــ ، الحرية ونقد الحرية ، (القاهرة : مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٧١) .

(٩) ــــــ ، مصر والحرية مواقف سياسية ، (بيروت : دار القضايا ، ١٩٧٧) .

(١٠) ـــــــ ، **بروميثيوس طليقا** ، شيلي ، ط ١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) .

(١١) ـــــــ ، **في الأدب الانجليزي الحديث** ، ط ١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) .

(١٢) ـــــــ ، **فن الشعر لهوراس** (مترجم) ، ط ٣ (القاهرة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) .

(١٣) ـــــــ ، **مذكرات طالب بعثة** ، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) .

(١٤) ـــــــ ، **أوراق العمر سنوات التكوين** ، (القاهرة : مدبولي ، ١٩٨٩) .

(١٥) ـــــــ ، **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة** ، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

(١٦) ـــــــ ، **دراسات أدبية** ، ط ١ (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٩١) .

(١٧) ـــــــ ، **على هامش الغفران** ، (القاهرة : كتاب الهلال ، عدد ١٨٦ ، د.ت) .

(١٨) ـــــــ ، **أسطورة أوريست والملاحم العربية** (القاهرة : دار الكاتب العربي ، د.ت) .

ثانيــا المراجع :

(١٩) ابراهيم شلبي ، **تطورات النظم السياسية والدستورية** (القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٦٤) .

(٢٠) أبو عبد الله سلام الجمحي ، **طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين** ، (القاهرة : مطبعة السعادة ، مكتبة زيدان العمومية ، د.ت) .

(٢١) أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** ، ج ١ ، (بيروت : دار الجيل ، ١٩٩١) .

(٢٢) أحمد حمروش ، **قصة ثورة ٢٣ يوليو** ، ج ١ ، ط ٢ (القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٦) .

(٢٣) أحمد كمال زكي ، **النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .

(٢٤) أحمد هيكل ، **تطور الأدب الحديث في مصر أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية** (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٧) .

(٢٥) أدونيس ، **زمن الشعر** (بيروت : دار العودة ، د.ت) .

(٢٦) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة (القاهرة : منشورات مدبولي ، د.ت) .

(٢٧) تيري ايجلتون ، **مقدمة في نظرية الأدب** ، ترجمة أحمد حسان (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، سبتمبر ١٩٩١) .

(٢٨) جلال العشري ، **ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

(٢٩) جيروم ستولنيز ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ط ٢ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) .

(٣٠) حسن الفقي ، **التاريخ الثقافي للتعليم في مصر** ، ط ٢ (القاهرة) دار المعارف ، ١٩٧٦) .

(٣١) ربيع محمد عبد العزيز ، **محمد مندور الشاعر** ، رسالة ماجستير ، مخطوطة ، كلية الآداب بسوهاج .

(٣٢) رجاء النقاش ، **الانعزاليون في مصر** ، رد على لويس عوض وتوفيق الحكيم وآخرين ، ط ٢ (القاهرة : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٨) .

(٣٣) ــــــ ، **ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء** ، ط ١ (القاهرة : دار سعاد الصباح ، ١٩٩٢) .

(٣٤) سامح كريم ، طه حسين ومعاركة الأدبية (القاهرة : كتاب الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٤) .

(٣٥) السعيد الورقي ، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية** ، ط ٢ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣) .

(٣٦) سلامة موسى ، الدنيا بعد ثلاثين عاما (القاهرة : مطبعة المجلة الجديدة ، ١٩٣٦) .

(٣٧) ــــــ ، البلاغة العصرية واللغة العربية (القاهرة : المطبعة العصرية ، ١٩٤٥) .

(٣٨) ـــــــ ، الأدب الشعبي (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٦) .

(٣٩) ـــــــ ، مختارات سلامة موسى ، ط ٢ (بيروت) منشورات مكتبة المعارف ، ١٩٦٢) .

(٤٠) شكري محمد عياد ، الرؤيا المقيدة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨) .

(٤١) ـــــــ ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، عالم المعرفة ، العدد ١٧٧ ، سبتمبر ١٩٩٣) .

(٤٢) شوقي ضيف ، مع العقاد (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥) .

(٤٣) ـــــــ ، البحث الأدبي ، ط ٦ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦) .

(٤٤) صبري حافظ ، مرافقات من ورق ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، العدد (٨) ، (١٩٩١) .

(٤٥) صلاح جاهين ، رباعيات ، ط ٦ ، القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٧ .

(٤٦) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، (بيروت) دار العودة ، ١٩٦٩) .

(٤٧) ـــــــ ، قصة الضمير المصري ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) .

(٤٨) ـــــــ ، ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦) .

(٤٩) ـــــــ ، مسرح صلاح عبد الصبور ، جـ ٢ (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦) .

(٥٠) صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ط ٢ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠) .

(٥١) ـــــــ ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط ٣ (بيروت منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٥) .

(٥٢) الطاهر أحمد مكي ، الشعر العربي المعاصر ، مدخل لتذوقه وقراءته ، ط ٣ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦) .

(٥٣) طه حسين ، مستقبل الثقافة في مصر ، مجلد ٩ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) .

(٥٤) ــــــ ، **خصام ونقد** ، مجلد ١١ (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٣) .

(٥٥) ــــــ ، **حديث الأربعاء** ، ط ١٠ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦) .

(٥٦) طه وادي ، **جماليات القصيدة المعاصرة** ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .

(٥٧) عباس محمود العقاد ، **الديوان في الأدب والنقد** ، ط ٣ (القاهرة : دار الشعب ، د.ت) .

(٥٨) ــــــ ، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (القاهرة مكتبة نهضة مصر ، ١٩٣٧) .

(٥٩) ــــــ ، **الفصول** (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٩٣) .

(٦٠) عبد الخالق لاشين ، **سعد زغلول ودوره في السياسة المصرية** (بيروت : دار العودة ، د.ت) .

(٦١) عبد الرحمن أبو عوف ، **حوار مع هؤلاء** (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ــ كتابات علمية ــ العدد الثاني ، أكتوبر ، ١٩٩٠) .

(٦٢) عبد الرحمن الرافعي ، **في أعقاب الثورة المصرية** ، ط ٢ ، ج ١ (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٠) .

(٦٣) ــــــ ، **مصر المجاهدة في العصر الحديث** (القاهرة) الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٥٠) .

(٦٤) عبد القادر القط ، **قضايا ومواقف** (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٨) .

(٦٥) عز الدين اسماعيل ، **الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** ، ط ٣ ، (القاهرة : د.ت) .

(٦٦) عز الدين الأمين ، **نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر** (القاهرة : دار المعارف ، د.ت) .

(٦٧) على شلش ، **عندما يتحدث الأدباء** (القاهرة : دار المعارف ، اقرأ ـ العدد ٤٦٧) .

(٦٨) على يونس ، **النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث** ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) .

(٦٩) غالي شكري ، **شعرنا الحديث الى أين ؟** ط ٢ (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٩٧٨) .

(٧٠) فاروق جويدة ، **لأني أحبك** (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٢) .

(٧١) ______ ، الأعمال الكاملة (القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٩٨) .

(٧٢) كمال بشر ، **علم اللغة العام** ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠) .

(٧٣) مجموعة من الكتاب المصريين ، **لويس عوض مفكرا – وناقدا – ومبدعا** ، ط ١ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠) .

(٧٤) محسن عبد الخالق ، **المنهج النقدي عند لويس عوض** (القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للنقد الفني ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، ١٩٩٠) .

(٧٥) محمد ابراهيم أبو سنة ، **الأعمال الكاملة** (القاهرة : منشورات مدبولي ، ١٩٨٩) .

(٧٦) محمد أحمد العزب ، ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي المعاصر (القاهرة : دار المعارف ، اقرأ ، العدد ٤٣٤ ، ديسمبر ١٩٧٨) .

(٧٧) محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ط ٢ (القاهرة : الفكر ، ١٩٧١) .

(٧٨) محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد العربي ، ط ٢ (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، د.ت) .

(٧٩) محمد حسنين هيكل ، مذكرات في السياسة ج ٣ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٧) .

(٨٠) ______ ، لمصر لا لعبد الناصر ، ط ٢ (القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٧) .

(٨١) ______ ، خريف الغضب ، (القاهرة : مؤسسة الأهرام للتوزيع والنشر ، ١٩٨٨) .

(٨٢) محمد علي رزق الخفاجي ، علم الفصاحة العربية مقدمة في النظرية والتطبيق ، (القاهرة) دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ط ٢) .

(٨٣) ———— ، معيار النظارة في علوم الأشعار للزنجاني جـ ١ ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩١) .

(٨٤) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث(القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، د.ت) .

(٨٥) محمد مندور ، الأدب وفنونه (القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٨٠) .

(٨٦) ———— ، الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) ، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت .

(٨٧) ———— ، النقد والنقاد المعاصرون (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٨١ .

(٨٨) محمد فتوح أحمد ، واقع الشعر العربي (القاهرة : دار الثقافة العربية ، د.ت) .

(٨٩) محمود أمين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، جـ ٢ ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦) .

(٩٠) محمود الربيعي ، قراءة الشعر (القاهرة : مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥) .

(٩١) محمود عبد المحسن البستاني ، المناهج النقدية في نقد المعاصرين ، رسالة دكتوراه ، مخطوط آداب القاهرة رقم ١٥٨٩ ، أدب .

(٩٢) محمود علي السمان ، العروض الجديدة ـ أوزان الشعر الحر وقوافيه (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣) .

(٩٣) مصطفى محمد أحمد ، فكر طه حسين التربوي بين النظرية والتطبيق ، رسالة ماجستير مخطوط ، كلية التربية بسوهاج ١٩٨٢) .

(٩٤) ———— ، شعر أمل دنقل ـ دراسة لغوية ، رسالة ماجستير ، مخطوط كلية الآداب بسوهاج ، ١٩٩٢ .

(٩٥) ميخائيل نعيمة ، الغربال ، (القاهرة : المطبعة العصرية ، ١٩٢٣) .

(٩٦) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (بيروت : منشورات دار الآداب ، ١٩٦٢) .

(٩٧) نبيل راغب ، اتجاه القرن العشرين (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨) .

(٩٨) ــــــــ ، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية (القاهرة : مكتبة مصر ١٩٨٤ .

(٩٩) نزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، ط ٢ (بيروت) المكتب التجاري ١٩٦٤) .

(١٠٠) ــــــــ ، قصتي مع الشعر ، (بيروت : منشورات نزار قباني ، ١٩٧٣) .

(١٠١) نفوسة زكريا سعيد ، عبد الله النديم بين الفصحى والعامية ، ١٩٧٢) .

(١٠٢) يوسف عز الدين ، تراثنا والمعاصرة ، (القاهرة : دار الابداع الحديث للنشر ، ١٩٨٧) .

ثالثا : الدوريات :

(١٠٣) ابداع ، العدد الخامس ، مايو ١٩٩٦ .
(١٠٤) ابداع ، العدد العاشر ، اكتوبر ١٩٩٣ .
(١٠٥) ادب ونقد ، العدد ٥٣ ، مايو ١٩٩٠ .
(١٠٦) الأخبار ، ٥/٦/١٩٩٦ .
(١٠٧) الأخبار ، ٢٨/٨/١٩٦٤ .
(١٠٨) الاذاعة والتليفزيون ، ٢٣/٨/١٩٥٨ .
(١٠٩) الاذاعة والتليفزيون ، ١٥/٩/١٩٩٠ .
(١١٠) الأنباء ، ٣٠/٩/١٩٩٩ .
(١١١) الأهالي ، ١٦/١٠/١٩٨٥ .
(١١٢) الأهرام ، ٧/٦/١٩٦٣ .
(١١٣) الأهرام ، ٢٨/٩/١٩٦٣ .
(١١٤) الأهرام ، ٨/٥/١٩٦٠ .

(١١٥) الأهرام ، ١٩٧٤/٧/٧ .
(١١٦) الأهرام ١٩٨٥/١٢/٢٩ .
(١١٧) الأهرام ، ١٩٨٦/٨/١٦ .
(١١٨) الأهرام ، ١٩٨٩/١١/١٩ .
(١١٩) الأهرام ، ١٩٩٠/٩/١٢ .
(١٢٠) البلاغ ، يوليو ، ١٩٢٩ .
(١٢١) الثقافة الجديدة ، العدد ١٤ سبتمبر ١٩٨٧ .
(١٢٢) الثقافة الجديدة ، العدد ٣٦ يوليو ، ١٩٩٠ .
(١٢٣) الثقافة الجديدة ، ١٩٩٠/١١/٢٦ .
(١٢٤) الحوادث اللبنانية ، ١٩٨٧/١٠/٩ .
(١٢٥) الحوادث ، ١٩٨٨/١/١ .
(١٢٦) الحوادث ، ١٩٨٩/١/١ .
(١٢٧) الحوادث اللبنانية ، ١٩٨٩/٦/٣٠ .
(١٢٨) السياسة الكويتية ، ١٩٧٩/٥/٢ .
(١٢٩) السياسة الكويتية ، ١٩٨٧/٥/٣١ .
(١٣٠) الشاهد ، العدد ٨٣ ، يوليو ١٩٩٢ .
(١٣١) الشعر ، القاهرة ، ، العدد ٦٩ ، يناير ١٩٩١ .
(١٣٢) الصياد اللبنانية ، ١٩٩٣/٢/٤ .
(١٣٣) الصياد ، ١٩٨٦/١٠/٢٤ .
(١٣٤) العربي ، العدد ٣٧١ ، أكتوبر ، ١٩٨٩ .
(١٣٥) العربي ، العدد ٣٨٠ ، يوليو ، ١٩٩٠ .
(١٣٦) جريدة الفيوم ، ١٩٨٩/٩ .
(١٣٧) القاهرة ، العدد ١١٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ .
(١٣٨) القبس ، ٢٣ فبراير ، ١٩٨٨ .
(١٣٩) المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ .

(١٤٠) المجلة ، مايو ١٩٧١ .

(١٤١) المستقبل ، ١٩٨٤/١٢/١٩ .

(١٤٢) الوحدة ، العدد ، ٥٨ ، ٥٩ يوليو – أغسطس ، ١٩٨٩ .

(١٤٣) الوفد ، ١٩٨٧/٢/١ .

(١٤٤) الوفد ، ١٩٩٠/٩/٢٣ .

(١٤٥) أكتوبر ، العدد ٦٨٦ ، ١٩٨٩/١٢/١٧ .

(١٤٦) روز اليوسف ، ١٩٨٩/٦/٢ .

(١٤٧) فصول ، يناير ، ١٩٨١ .

(١٤٨) فصول ، يوليو ، ١٩٨١ .

(١٤٩) فصول ، أكتوبر ، ١٩٩١ .

(١٥٠) فصول ، فبراير ، ١٩٩٦ .

(١٥١) فصول ، خريف ، ١٩٩٣ .

الفهـــــــرس

صدر من هذه السلسلة

١ – أنور المعداوي	– د. علي شلش
٢ – حسين المرصفي	– د. عبد العزيز الدسوقي
٣ – عز الدين اسماعيل	– د. محمد عبد المطلب
٤ – اسماعيل أدهم	– د. أحمد الهواري
٥ – ميخائيل نعيمة	– د. وليد منير
٦ – أحمد ضيف	– د. علي شلش
٧ – شكري عياد	– د. أ. جمال مقابلة
٨ – مصطفى عبد اللطيف السحرتي	– د. كمال نشأت
٩ – زكي نجيب محمود	– د. مصطفى عبد الغني
١٠ – سيد قطب	– د. أحمد البدوي
١١ – جرجي زيدان	– أحمد حسين الطماوي
١٢ – رشاد رشدي	– نبيل راغب
١٣ – أحمد الشايب ناقدا	– د. أحمد درويش
١٤ – أحمد أمين	– محمد السيد عيد

١٥ ـ محمد صبرى	ـ أحمد حسين الطماوى
١٦ ـ ابراهيم عبد القادر المازنى	ـ د. عبد البديع عبد الله
١٧ ـ محمد مندور	ـ فؤاد دوارة
١٨ ـ عبد الرحمن شكرى	ـ د. مدحت الجيار
١٩ ـ محمد مفيد الشوباشى	ـ د. حسن فتح الباب
٢٠ ـ سهير القلماوى	ـ د. نبيلة ابراهيم

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٩/١٧٠٧٢

ISBN — 977 — 01 — 6568 — 9